3 1761 05398212 0

JOSEF STRZYGOWSKI

DIE KRISIS DER GEISTESWISSENSCHAFTEN

KUNSTVERLAG
ANTON SCHROLL & Co IN WIEN

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

MIRIAM SCHNEID-OFSEYER
DR. JACOB SCHNEID
ADAM SCHNEID

Schneid.

STRZYGOWSKI

DIE KRISIS DER GEISTESWISSENSCHAFTEN

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/diekrisisdergeis0000strz

DIE KRISIS DER GEISTESWISSENSCHAFTEN

VORGEFÜHRT AM BEISPIELE DER
FORSCHUNG ÜBER BILDENDE KUNST

EIN GRUNDSÄTZLICHER RAHMENVERSUCH

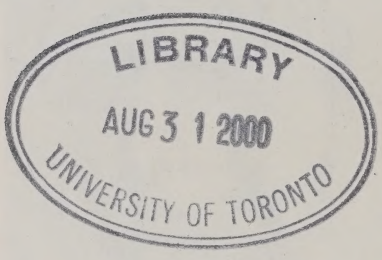
VON

JOSEF STRZYGOWSKI

WIEN 1923
KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.

ARBEITEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS
DER UNIVERSITÄT WIEN (LEHRKANZEL STRZYGOWSKI)

BAND XX



ALLE RECHTE, AUCH DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1923 BY KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & Co., G. M. B. H. IN WIEN
DRUCK DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSDRUCKEREI IN WIEN

RABINDRANATH TAGORE

DEM INDISCHEN SEHER

UND DEN FACHMÄNNISCHEN BEOBACHTERN IN

HARVARD UND PRINCETON

DANKBAR ZUGEEIGNET

VORWORT

Was ich hier mitteile, ist nicht aus Büchern oder Einfällen zusammengetragen, sondern die Lebenserfahrung eines Lehrers und Gelehrten zu Grundsätzen zusammengefaßt. Die Niederschrift wurde angeregt durch eine Einladung des Präsidenten Lowell von der Harvard Universität, Anfang 1922 am Lowell-Institut acht Vorträge zu halten. Da ich damit nicht zur rechten Zeit fertig wurde, trug ich an diesem Institut andere Dinge vor. Die Ernennung zum Norton-lecturer des Archaeological Institute of America führte mich durch den ganzen Osten und Mittelwesten der Union und nach Canada. Die Vorträge, begonnen unter dem Druck völliger Verständnislosigkeit in der Heimat, nahmen daher allmählich eine Form an, die dem Wunsche entspricht, die frisch vorwärts ringenden Kräfte Nordamerikas für die gute Sache zu gewinnen. Deshalb habe ich auch Gewicht darauf gelegt, die von John Shapley und E. J. Mather besorgte englische Ausgabe zuerst in Amerika erscheinen zu sehen. Die vorliegende deutsche Auflage ist dann in der Heimat so stark überarbeitet, daß die Vortragsform gelegentlich ganz durchbrochen erscheint.

Im Laufe eines langen Arbeitslebens wurde mir im Fache der Forschung über Bildende Kunst klar, wie sehr die Geisteswissenschaften ganz allgemein dadurch in eine unhaltbare Lage geraten, daß sie erstens die Tatsachen nicht fachmännisch auseinanderhalten und zweitens Geschichtsphilosophie und alles, was damit zusammenhängt, für Wissenschaft ausgeben. Für mich sind Philosophie und Geschichte in der Verknüpfung der nachgewiesenen Tatsachen nicht Wissenschaft sondern Kunst. Der Fachmann aber hat mit der Tatsache genug zu tun, er muß bei der Wissenschaft bleiben; jede geschichtsphilosophische und andere Auffassung geht darüber hinaus. Ich habe es hier zunächst lediglich mit der Wissenschaft selbst und der Ausbildung des wissenschaftlichen Nachwuchses zu tun und nehme dabei Stellung gegen den sogenannten Humanismus. Erst im Beschauerabschnitte komme ich auf die Kunst der persönlichen Auffassung zu sprechen, die ich gewiß ebenso schätze wie die Wissenschaft von den Sachen selbst. Beide dürfen nur nicht verwechselt und durcheinandergebracht werden.

Mancher wird finden, daß das, was ich fordere, zu viel verlangt ist; man rechne von Anfang an damit, daß ich zur Erfüllung des Ganzen nicht den

Einzelnen im Auge habe, sondern den Aufbau in Forschungsinstituten, zunächst in einem solchen für Bildende Kunst. Der Einzelne ist heute gar nicht mehr imstande, die Gesamtheit auch nur eines Faches zu umfassen und jene strenge Sonderung von Sach- und Beschauerforschung durchzuführen, wie ich sie im Aufbau grundsätzlich verlange. Soll deshalb die Forschung uferlos nach der einen oder geschichtsphilosophisch nach der andern Richtung, das heißt in beiden Fällen unwissenschaftlich weitertreiben?

Wie die Trennung von Sach- und Beschauerforschung, so fordert auch die Unterteilung in Kunde, Wesen und Entwicklung, die ich vorschlage, von der gelehrten Arbeit eine neue Gesinnung. Wenn der Ausgang des Krieges und der Friede auch sehr viele ungleich tiefer in das gemeine Leben eingreifende Dinge in den Vordergrund gerückt hat, so sollte doch auf die Erörterung einer Neugestaltung der wissenschaftlichen Arbeit vor allem andern deshalb eingegangen werden, weil sie nichts weniger verlangt, als daß wir der unerhörten Bevormundung, die sich die Geisteswissenschaften durch Philologie, Geschichte, Philosophie und Politik gefallen lassen, endlich ein Ende machen, als Fachmänner an einen Neubau der europäischen Welt schreiten und dann auch die Erziehung der Jugend auf diesen neuen Boden stellen. Manchem wird freilich längst klar sein, daß in Zukunft mit geschichtlichen Werten weniger als mit Lebenswerten zu rechnen ist, das heißt Lebenswesenheiten und -betätigungen, die um ihrer selbst und ihres innersten Wesens und Werdens willen erforscht sein wollen, bevor wir wieder auf die blind überschätzten philologisch-historischen und philosophisch-politischen Methoden zurückkommen.

Die deutsche Wissenschaft besitzt ein Werk, in dem von einem Großen versucht wird, an einem hochstehenden Kulturkreise zu zeigen, wie Plan und Verfahren in den Geisteswissenschaften zu handhaben wären, um über die Unreife der geschichtlichen Zielsetzung hinauszukommen. Ich meine Jakob Burckhardts „Griechische Kulturgeschichte". Sie bildet das Schlußglied einer Lebensarbeit, die, von der Kunstgeschichte ausgehend, im „Cicerone" versuchte, über die Beschreibung hinaus zum Wesen des Künstlerischen und dann mit besonderer Einstellung auf die „Renaissance" zu Erklärungen vorzudringen. Nimmt es wunder, daß der humanistisch eingesponnene Meister schließlich vom abgeleiteten Spätling zurückgriff auf das ursprünglich schöpferische Volk des europäischen Südens und dieses nicht nur nach der Lebenswesenheit „Bildende Kunst", sondern als Ganzes zu erfassen suchte?

Dieser Lebensweg Burckhardts kennzeichnet im Einzelfall das Drängen der Geisteswissenschaften von heute. Was das vorliegende Buch will, gehört in diese Richtung; es soll für die Forschung über Bildende Kunst fachmännisch darlegen, was Burckhardt einst in Vorlesungen für die griechische Kultur unternahm. Waren seine Stütze die Quellen, so baue ich auf den Erfahrungen, die ich in der Denkmälerwelt Asiens und beim Vergleichen mit der europäischen Kunst gewann. Hat er zu zeigen versucht,

wie man philologisch einem Kulturkreise gerecht werden kann, so suche ich zu zeigen, wie man als Fachmann die engen Kulturkreisgrenzen brechen muß.

Manche der heutigen Weltverbesserer sprechen wegwerfend vom Fachmanne. Wie sie Abendland und Norden verwechseln, nicht sehen, daß das Abendland an seinem südlichen Einschlage zugrunde geht, so verwechseln sie auch den Fachmann mit dem Philologen und Historiker, möchten geistig schauen und die Politik zur Kunst erheben, ohne zu sehen, daß vorher der Fachmann die nötigen Grundlagen in Sach- und Beschauerforschung herausgearbeitet haben muß. Besonders beliebt ist es seit „Rembrandt als Erzieher" 1891 bis zu O. Spengler, O. Dickel u. a. am Beispiele der Bildenden Kunst zu belegen, wie es war, ist, wurde und sein müßte. Daher dürfte doppelt erwünscht sein, gerade auf diesem Gebiete die strenge Scheidung der fachmännischen von aller philologisch-historischen und philosophisch-politischen Arbeitsweise vorgeführt zu bekommen.

Der Gedankengang des vorliegenden Buches ist in seinem Zusammenhange und mit seinen Folgen auch für den Verfasser etwas Neues. Er möchte daher nicht, daß man ihm seine eigenen Arbeiten vorhalte: Sie sind Stückwerk wie übrigens auch dieses Buch; wir werden Geschlechter brauchen, um das, was ich hier ringend zu durchdringen trachte, in die Tat umzusetzen. Das Buch gibt nur einen Rahmen von Grundsätzen, ist lediglich anregend gefüllt, unter anderem auch mit Belegstellen aus den bisherigen Arbeiten des Verfassers. Der Wert seiner Lebensarbeit scheint darin zu liegen, daß sie in ihrer Aufeinanderfolge zeigt, wie der Forscher nur vom genauen Untersuchen des einzelnen ausgehen und dann von da aus, also aus eigener Erfahrung, zu immer weiterem Gesichtskreis und schließlich zu Grundsätzen aufsteigen kann. Der Verfasser freut sich heute rückblickend zu sehen, daß sich sein Lebensweg folgerichtig entwickelt hat. Der Widerstand, den er seit seinem „Orient oder Rom" fand, treibt ihm öfter bittere Worte und schärfere Ausdrücke in die Feder, als man sie der herrschenden Richtung gegenüber gewohnt ist. Er darf darin nicht hinter dem Berge halten, will er nicht den zu Scholastikern gewordenen Humanisten der Gegenwart gegenüber selbst zum Pharisäer werden.

Was ich in diesem Buche behandle, wird in Fragen der Erziehung eine Rolle spielen. Man war bisher, wie ich verstehe, ängstlich darin, den humanistischen Boden im Aufbau unserer mittleren und Hochschulen aufzugeben. Jahrhunderte haben planmäßig an der Ausbildung dieser Leitform einer Erziehung gearbeitet. Allmählich aber hat sich diese überlebt und die Einsichtigen unter den Humanisten sollten selbst die Hand zu Versuchen an einem Neubaue bieten. Vielleicht täusche ich mich, wenn ich glaube, daß das, was ich verlange, eine Grundlage dazu bieten könnte. Jene die ganze Bewegung ursprünglich anregende Frage der „künstlerischen Erziehung" hat sich heute so sehr in die allgemeinen Grundfragen nach

dem Verhältnisse von Wissen, Wesen und Arbeit umgesetzt, daß man gut tut, immer wieder an die Kunst als ursprüngliche Führerin zu erinnern. Vielleicht wird auch da, wie in der Wissenschaft, die Forschung über Bildende Kunst durch ihre Anschaulichkeit am besten den Weg weisen können.

Wenn die Geisteswissenschaften anfangen, mit den Natur- und technischen Wissenschaften Hand in Hand, die Sachen planmäßig nach Kunde, Wesen und Entwicklung zu bearbeiten und den Beschauer und seine künstlerischen Rechte als eine Sache für sich zu behandeln, dann ist der Weg betreten, auf den es ankommt. Wie groß die Arbeit, die vor uns liegt, ist, wird man empfinden, wenn man, was im vorliegendem Buche verlangt wird, vergleicht mit W. Bauers „Einführung in das Studium der Geschichte", 1921. Mir sind grundsätzliche Erörterungen ungewohnt, aber das Ganze mußte eben einmal hingestellt werden. Darauf kommt es an, nicht auf das Einzelne. Nun erst kann ich wieder zu meiner gewohnten Arbeit, an den Tatsachen selbst zurückkehren.

Ich habe den Hilfskräften am Institute meiner Wiener Lehrkanzel für die treue Mitarbeit zu danken, die mich trotz aller Gegenströmungen frisch erhielt. Karl Ginhart stellte entgegenkommend die Schlagwortreihe am Ende des Buches zusammen.

Zum Schlusse noch ein entschuldigendes Wort darüber, daß ich gleich im Titel — mir selbst peinlich genug — ein Fremdwort gebrauche, obwohl ich im übrigen grundsätzlich deutsch schreibe. „Krisis" scheint zwar durch „Hochspannung" in seiner Färbung ersetzbar, das Wort würde aber im Titel gebraucht — bezeichnend genug — nicht verstanden werden. Ich verwende daher Krisis, schon weil ich mit meinem reinen Deutsch nicht bis zur Grenze des Kleinlichen gehen möchte.

Wien, Dezember 1922.

Opus 178. Josef Strzygowski.

EINTEILUNG.

Seite

Vorwort ... V

Erster Vortrag.

Die Geisteswissenschaften.

1. Die humanistischen Fächer ... 3
2. Natur- und Geisteswissenschaften ... 6
3. Die Geisteswissenschaften untereinander ... 11
   A. Ort ... 15
   B. Zeit ... 16
   C. Gesellschaft ... 17
   D. Grenzgebiete ... 17
4. Vorgeschichte und Völkerkunde ... 19
5. Kulturgeschichte ... 21
6. Kampf und Ausgleich ... 23
7. Sache und Beschauer ... 28
8. Die Forschung über Bildende Kunst ... 31

Zweiter Vortrag.

Kunstgeschichte.

1. Anfänge ... 38
2. Erste Blüte 1755 bis 1855 ... 41
3. Die Kunstgeschichte von gestern ... 47
4. Die Kunstwissenschaft von heute ... 53
5. Die Kunstforschung von morgen ... 59

Dritter Vortrag.

Das planmäßig vergleichende Verfahren.

1. Der Plan ... 65
2. Das Verfahren ... 69
3. Der planmäßige Vergleich ... 73
   A. Kunde — Beschreibung ... 73
   B. Wesen — Betrachtung ... 75
   C. Entwicklung — Erklärung ... 77
4. Eine Lebensarbeit ... 80

Vierter Vortrag.

Sachforschung, Erster Teil: Kunde.

Sachforschung, Denkmalkunde, Plan ... 90
   I. Feststellung ... 92
1. Feststellung des einzelnen Denkmals ... 92
   A. Feststellung des gegenwärtigen Zustandes ... 93
      a) Aufnahme ... 94
      b) Beschreibung ... 95
   B. Feststellung der Vergangenheit ... 95
      a) Herkunft ... 96
      b) Erhaltung ... 96
      c) Entstehung (α Ort, β Zeit) ... 97

Seite
2. Feststellung der Künstlernamen ... 99
II. Sichtung der Denkmäler ... 100
Das vergleichende Verfahren (Analogie) ... 101
1. Nach Künstlern ... 102
2. Die zeitörtliche Sichtung ... 103
A. Das örtliche Nebeneinander ... 104
B. Das zeitliche Hintereinander ... 104
Anhang: Grundfehler der Geschichtsforschung ... 107

Fünfter Vortrag.

Sachforschung, Zweiter Teil: Wesen.

Wesen, Werte, Verfahren ... 115
I. Feststellung (Betrachtung und Plan) ... 120
II. Sichtung (Vergleich, Leitformen) ... 128
Handwerk ... 131
1. Rohstoff und Werk ... 134
A. Rohstoff ... 134
B. Werk ... 136
Geistige Werte ... 138
Sachliche Gebundenheit Darstellung) ... 140
Bedeutung ... 142
2. Gegenstand (Kunstwollen, Besteller) ... 142
Erscheinung ... 147
3. Gestalt (Eigenschaften, Arten) ... 149
A. Geometrische Gestalt ... 153
B. Darstellende Gestalt ... 153
a) Naturferne Gestalt ... 153
b) Naturnahe Gestalt: α) Körpergestalt, β) Innere Gestalt, γ) Raumdarstellung, δ) Beleuchtung, ε) Ortsfarbe ... 154
c) Überlieferte Gestalt ... 155
4. Form ... 157
A. Masse ... 159
a) Punkt ... 159
b) Linie ... 159
c) Fläche ... 160
d) Block ... 160
B. Raumwirkung ... 161
C. Ton ... 163
D. Farbe ... 164
Persönliche Freiheit ... 164
5. Inhalt (Der Künstler) ... 167
A. Einzelpersönlichkeit ... 171
B. Massenpersönlichkeit ... 171
Arten des Inhaltes ... 172
Kunst ... 174
Kunstlehre ... 178
Anhang: Zur Geschichte der Wesensforschung ... 179

Sechster Vortrag.

Sachforschung, Dritter Teil: Entwicklung.

(Kräfte, Gesetze, Der Künstler, Lebenszeichen) ... 187
I. Feststellung der Kräfte ... 194
1. Plan (Beharrung, Wille, Bewegung, Träger der Kräfte) ... 201

Seite
2. Verfahren (Erklärung, Werden) ... 205
A. Das Werden des einzelnen Kunstwerkes ... 209
B. Das Werden des einzelnen Künstlers ... 211
C. Das Werden von Kunstkreisen ... 212
D. Das Werden von Kunstströmen ... 215
E. Das Werden der Kunst ... 215
II. Sichtung der Kräfte ... 216
1. Beharrende Kräfte (Ursachen) ... 218
A. Umgebung (Naturkräfte) ... 218
a) Lage: α) Die Treibhäuser des Südens; β) Der Norden; γ) Der Nord und Süd trennende Nomadengürtel; δ) Vermittelnde Gebiete ... 219
b) Bodengestalt ... 226
c) Rohstofflager ... 227
d) Natürlich gewordene geistige Urströmungen ... 231
B. Die eingeborene Natur ... 232
a) Gemeinwesen (Unterschicht) ... 233
b) Geschlecht ... 233
c) Einzelwesen ... 234
Folgerichtigkeit, Ausbreitung ... 235
2. Willenskräfte (Wirkungen) ... 238
A. Träger des Willens (Kunstwollen) ... 239
a) Oberschicht ... 240
b) Macht ... 242
c) Großstädte ... 243
B. Mittel des Willens ... 244
a) Aufmachung ... 245
b) Übertragung ... 246
3. Kräfte der Bewegung ... 246
A. Umsturz ... 247
B. Umbiegungen ... 247
a) Verkehr ... 248
b) Einflüsse ... 248
c) Grenzen ... 249
C. Zeitlicher Ablauf (Entwicklung an sich) ... 250
III. Zukunft ... 256

Siebenter Vortrag.

Beschauerforschung.

Kunde (Quellen) ... 262
I. Feststellung (Beschreibung) ... 263
1. Feststellung der Aussage (Ort, Zeit) ... 264
2. Feststellung der Beschauernamen ... 264
II. Sichtung ... 264
1. Sichtung nach Beschauern ... 265
2. Die zeitörtliche Sichtung der Aussagen ... 265
A. Das örtliche Nebeneinander ... 265
B. Das zeitliche Hintereinander ... 265
Wesen ... 267
I. Feststellung ... 267
II. Sichtung ... 269
1. Handwerk ... 271
2. Gegenstand ... 272
A. Der kirchliche Rechtgläubige ... 272

Seite
B. Der höfisch Rechtgläubige ... 273
C. Bildungswahn ... 274
3. Gestalt ... 277
4. Form ... 278
5. Inhalt ... 278
Entwicklung ... 281
I. Feststellung (Erklärung) ... 282
II. Sichtung ... 284
1. Die Kräfte ... 285
A. Beharrende Kräfte ... 285
a) Boden ... 285
b) Lage ... 286
c) Geistige Urströme ... 286
B. Willenskräfte ... 287
C. Kräfte der Bewegung ... 289
2. Beschauerlehre ... 289
A. Heranbildung des Beschauers ... 291
B. Heranbildung des wissenschaftlichen Beobachters ... 294

Achter Vortrag.

Betrieb der Kunstforschung.

I. Kunde ... 301
1. Die wissenschaftliche Forschung ... 303
2. Denkmalpflege ... 305
3. Sammelwesen (Museen) ... 308
A. Christliche Kunst (als Beispiel) ... 314
B. Islamische Kunst (als Beispiel) ... 315
C. Buddhistische Kunst (als Beispiel) ... 316
4. Bücher- und Zeitschriftenwesen ... 320
II. Wesen ... 323
1. Graz 1903 ... 324
2. Darmstadt 1907 ... 324
3. Wien 1909 ... 325
4. Wien 1911 ... 325
5. 1913 ... 327
6. Upsala 1918 ... 328
7. 1921 ... 328
8. Boston 1922 ... 328
III. Entwicklung ... 329
IV. Beschauer ... 330
V. Das Forschungsinstitut für Bildende Kunst ... 332
1. Lage und Bau ... 335
2. Die Arbeit ... 336
A. Sachforschung (*a)* Kunde, *b)* Wesen, *c)* Entwicklung) ... 336
B. Beschauerforschung ... 338
3. Die Arbeiter ... 339
A. Der Vorstand ... 339
B. Die Leiter ... 339
C. Die Gehilfen ... 340
D. Die Mitarbeiter ... 340
4. Die Mittel ... 340
Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung ... 341
Schlagwörter und Namen ... 346

ERSTER VORTRAG.

DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN.

Die Geisteswissenschaften arbeiten auf geschichtlicher Grundlage, daran ist nicht zu rütteln. Wogegen sich der Fachmann wenden muß, ist, daß unter einem auch Geschichtsphilosophie in die Fachforschung einströmt. Damit hat sie nichts zu tun, muß vielmehr grundsätzlich bemüht bleiben, die Grenze, an der die Tatsache aufhört, so weit als nur irgend möglich hinauszuschieben. Kein denkender Kopf freilich wird sich ausschließlich auf die Tatsache und die Erfahrung an ihr einstellen, nicht einmal die Wissenschaft als solche darf das; sie wird immer ihre stärksten Anregungen aus der Verknüpfung der Tatsachen erhalten. Diese Verknüpfung aber muß streng von den Tatsachen selbst getrennt werden. Dazu wieder gehört ein planmäßiges Vorgehen, sowohl den Tatsachen der Sachforschung selbst, wie denen ihrer gewöhnlich gefärbten Verknüpfung gegenüber, der Beschauerforschung. Auf die Herausarbeitung eines solchen Vorgehens ist das vorliegende Buch unter Nutzung einer Lebenserfahrung im Gebiete eines einzelnen der geisteswissenschaftlichen Fächer gerichtet.

Die Forschung über Bildende Kunst ist eine ausgesprochene Geisteswissenschaft. Wenn die Bildende Kunst selbst auch greifbare Erscheinung ist, durch Rohstoff, Werk und ihren großen wirtschaftlichen Aufwand sich bisweilen stark den Naturwissenschaften und der Technik nähert, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß ihr Gegenstand, eine Gattung Kunst, das heißt seelische Bedeutung, durchaus dem Geistigen angehört. Die „Kunstgeschichte“ teilt denn auch mit den Geisteswissenschaften alle Schicksale des Werdens; sie stand durch Jahrhunderte wie alle andern auf unsicheren Füßen und hat, wie wir glauben, erst einen festen Boden gewonnen, seit auch sie durch die textkritische Bearbeitung der Quellen, die geschichtliche Sicherstellung der Denkmäler und ihre zeit-örtliche Anordnung, dann durch die Anfänge einer fachmännischen Wertwissenschaft nicht mehr der Spielball schöngeistiger Beredsamkeit ist, sondern eben zur „Kunstgeschichte“ wurde. Wir könnten uns also ebensogut wie manche andere Geisteswissenschaft beim gegenwärtigen Zustande befriedigen. Der übliche Verlauf, in dem sich die herrschende Durchschnittsgesinnung der Gelehrtenkreise unserer Zeit herausbildet, ist ja noch immer einem solchen satten Behagen günstig. Jedenfalls scheinen,

soweit die persönliche Erfahrung des Verfassers reicht, die Mehrzahl der in den philosophischen und philologisch-historischen Klassen der Akademien vereinigten Hüter echter Wissenschaftlichkeit vollkommen einig darüber, daß wir es herrlich weit gebracht haben und keiner einschneidenden Änderung bedürfen.

Auf diese Art fühlt sich der unbefangen an die geistigen Dinge herantretende Beobachter in allem, was durch Unterricht und Erziehung in feste Geleise gebannt zu werden sucht, sehr bald zwischen zwei Lagern. Auf der einen Seite verlangen die Geisteswissenschaften zurückblickend, daß er an gewisse Legenden glaube, die seit Jahrhunderten von Philosophie, Philologie und Geschichte ausgebildet wurden, auf der andern Seite stehen „vorausblickend" die Politiker, die selbst die geistigen Dinge zu ihren Parteizwecken ausnutzen. In der Jugend bäumt sich mancher gegen diese Bevormundung auf; das in bestimmten Geleisen laufende Leben aber zwingt ihn bald, sich der einen oder andern Richtung, öfter auch beiden anzuschließen. Wer das nicht tut, steht, seine Gesinnung mag noch so lauter sein, außerhalb der herrschenden Gelehrtenkreise.

Ich trete hier als ein solcher Ketzer vor Sie hin. Mein Glaube an den hohen Stand unserer Geisteswissenschaften ist durch die Lebenserfahrung, die ich in einem dieser Geistesgebiete, dem der Forschung über Bildende Kunst, gesammelt habe, von Grund auf erschüttert. Mir will scheinen, daß wir von einer bestimmten, seit der Renaissance herrschenden Geistesrichtung, der „humanistischen", in einer Art Aberglauben denken gelehrt wurden, vergleichbar etwa der Zeit, als die Naturforschung noch die Erde als Mittelpunkt der Welt und den Schöpfer nach dem Ebenbilde des Menschen dachte, als man sich durch Schriften, wie das Stein-, Pflanzen- und Tierbuch, den Physiologos, mit der Naturkenntnis abfand und für alles, auch das Alltäglichste, gleich den lieben Gott selbst oder den Teufel verantwortlich machte. So ungefähr scheint mir die Lage der Geisteswissenschaften, wenn sie alles und jedes durch die Brille von Philosophie, klassischer Philologie und europäischer Geschichtsdeutung ansehen. Diese Auffassung der Dinge ist ein Aberglaube, nicht anders als Animismus und Totemismus es waren. Wir ziehen damit nur einen Schleier vor die Sachen, treiben Auffassungssport statt Sachforschung, philosophieren etwas in die Dinge hinein, bevor wir sie noch kennen, lassen uns belehren, statt selbst zu beobachten. Die Folge davon ist, daß wir uns immer im gleichen Kreise drehen. Würden wir die Dinge für sich sprechen lassen, uns lediglich im Dienste und als Werkzeuge von Sachen fühlen, die ihr eigenes Wesen haben und von uns nur mit bösen Folgen für ihre innere Natur vergewaltigt werden, dann könnten wir vielleicht anfangen, uns um die Erde herum freundschaftlich die Hände zu reichen und jenseits aller Auffassung in Philosophie, Philologie, Geschichte und Politik, die unantastbare Überzeugung jedes Einzelnen bleiben mögen, den Sachen selbst nachzugehen und auf die fachmännische Erfahrung allein bindende Verpflichtungen aufzubauen.

Zu den alten Bildungsmächten Philologie und Philosophie war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine dritte getreten, die alle allmählich fühlbar gewordenen Wünsche nach einem sicheren Verfahren in Behandlung der Geisteswissenschaften zu erfüllen schien: die Geschichte. Die historische Schule mit ihrem kritisch beschreibenden Verfahren hat durch viele Jahrzehnte alle gelehrten Gemüter befriedigt. Erst um die Jahrhundertwende begann man ihre Zulänglichkeit ernstlich zu erörtern. Wir werden im Laufe dieser Vorträge auf einige dieser Schriften über den Wert der Geschichte zu sprechen kommen. Hier sei nur von einem Bemühen ausgegangen, daß die „kulturellen" Werte über die „historischen" zu stellen begann.

Es ist noch nicht lange her, da erweckte das Vorgehen Karl Lamprechts, der die „Geschichte" im Sinne von „Kulturgeschichte" umbilden wollte, lebhafte Auseinandersetzungen. Sein Vorgehen blieb ohne Erfolg, weil er zu viel auf einmal wollte. Es ist vorläufig ausgeschlossen, die Genauigkeit, mit der die Quellenforschung Texte zu bearbeiten gelernt hat, sofort auf alle Sachgebiete der Kultur zu übertragen. Schon das eine Gebiet, das Lamprecht mit Vorliebe zu Beweisen heranzog, die Bildende Kunst, muß sich undankbar von ihm wenden: was er darüber zu sagen wußte, war so unfachmännisch und oberflächlich, daß wir, glaube ich, auf diese Geltendmachung unserer Stimme besser verzichten.

Ganz anders liegt diese Angelegenheit, sobald ich sage, allgemeine Geschichte könne zunächst nur als Zusammenfassung der Ergebnisse der Geschichtsforschung in den einzelnen Teilgebieten des Kulturganzen geschrieben werden, und dazu übergehe, nun einmal zu fragen, ob denn die Forschung in diesen Teilgebieten überhaupt planmäßig durchgebildet sei — davon später —, und wenn auch, ob man dem Ganzen gegenüber einfach mit der Übertragung der üblichen Verfahren der Geschichtsforschung vorgehen dürfe. Es zeigt sich dann sehr bald, daß die Lage der Geschichtsforschung, wie sie heute fortgeführt wird, unhaltbar ist, will sich diese mit unendlichen Mühen, vor allem durch die Philologie aufgerichtete Art der Forschung nicht immer mehr dem Vorwurfe der Unwissenschaftlichkeit aussetzen. In der Tat taucht denn auch immer häufiger die Frage auf: Sind die humanistischen Fächer überhaupt Wissenschaften?

1. DIE HUMANISTISCHEN FÄCHER.

Den Kern der Geisteswissenschaften bilden die sogenannten humanistischen Fächer. Humanistisch heißen schließlich alle Forschungsgebiete, die sich nicht zuletzt auf der Kenntnis des Lateinischen und Griechischen aufbauen. Für den Unbefangenen ist es unbegreiflich, wie tote Sprachen und die in ihnen gedacht haben, unmittelbares Beobachten — und das sollte doch unsere Wissenschaft sein — beeinflussen können. Tatsache ist aber einmal, daß alles, was philosophisch, philologisch oder historisch gerichtet ist, tatsächlich mehr oder weniger im Banne dieser alten

Sprachen steht, lieber in die Bücher als in das auf Verständnis wartende Leben sieht. Dabei kann kein unbefangenes, frisch zugreifendes Denken im Ganzen, Allgemeinen und Werden entstehen. Man muß die letzten Auslassungen dieser oder jener heute führenden Größe lesen, um die Selbstverständlichkeit in Blüte zu sehen, mit der das alte Märchen von der den geistigen Gesichtskreis bestimmenden Vormachtstellung der Geschichte und Philosophie den Gläubigen in bewundernder Selbstbespieglung vorgesetzt wird. Wenn zum Beispiel in Schmollers Jahrbuch 44, 1920, S. 639, hervorgehoben wird, eine Entwicklungsgeschichte der Menschheit sei schon deshalb unmöglich, weil den außereuropäischen Gebieten das historische Selbstbewußtsein fehle, so wird der Bock zum Gärtner gemacht. Aus den philosophischen und den Geschichtslügen von Macht und Besitz, die ohne Kenntnis des Wesens der Sachen selbst vorgebracht, als Wissenschaft ausgegeben werden, erklärt sich eben der heute deutlich hervortretende tiefe Verfall des europäischen geistigen Zustandes. Nicht daß der Europamüde in seiner Hilflosigkeit zu Indern und Chinesen um etwas seelische Wärme betteln geht, sondern daß die geaichte Wissenschaft heute noch den Mut hat, ihr Haupt wie es nur der Machthaber der Jahrhunderte vor der französischen Revolution wagen konnte, zu erheben, das ist die Schande dieses armen Europa. Der humanistische Gelehrtenhochmut stößt die nach dem Tau der Wahrheit dürstende Menge ins Ungewisse und Geheimnisvolle des Aberglaubens von Annahmen jeder Art zurück.

Der Grund, aus dem heraus besonders Naturforscher gern die Frage aufwerfen, ob die humanistischen Fächer eigentlich überhaupt Wissenschaften seien, liegt vor allem darin, daß die Tatsachen, mit denen sich die humanistischen Fächer beschäftigen, im gegenwärtigen Forschen ebensowenig wie im vergangenen in ihrer Verarbeitung irgendeiner strengen Sachlichkeit zu unterliegen scheinen. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, daß die Verknüpfung der Tatsachen, wenn diese nicht rein nur nach Zeit und Ort geordnet werden, mehr als wissenschaftlich zulässig dem rein persönlichen Gutdünken des Verfassers anheimgegeben erscheine, also, in der Auffassung ihres inneren Zusammenhanges von Person zu Person wechselnd, fast ganz dem freien Ermessen jedes einzelnen überlassen bleibe. Das einzig Einigende ist eben nur zu oft der humanistische Standpunkt in der Auffassung der Tatsachen. In Akademien und Fakultäten entscheiden in den philologisch-historischen und philosophischen Klassen die Vertreter dieser Auffassung, obwohl alle andern geisteswissenschaftlichen Richtungen auf die gleichen Vertretungskörper angewiesen sind. Die Folge davon ist, daß die unsachlichen Nachbeter der akademischen Überlieferung in alles dreinreden und über selbständige Facharbeiter unverfroren zu Gericht sitzen. Da die Regierungen die Lage nicht zu durchschauen vermögen, verfügen diese Rechtgläubigen auch über die Staatsgelder und vermögen so jeden Fortschritt, der außerhalb ihrer Richtung liegt, aufzuhalten.

Es ist noch nicht lange her, da sagten die Unterrichtsminister bei Festreden mit Bezug auf die Mahnung des deutschen Kaisers: Völker Europas, wahret eure heiligsten Güter! — „Zu diesen heiligsten Gütern gehören auch die Ideale des Humanismus.“ Und der Geheime Hofrat und Akademiepräsident antwortete darauf: „Das Wort Europa sagt alles und das ist griechisch und es ist Tatsache, daß wir uns mit einem griechischen Namen nennen und die Welt mit griechischen Augen ansehen.“ Stolz lieb ich den Deutschen! Er ist ja auch geneigt, das Wesen des Christentums für griechisch zu halten.

Und was ist nun diese Art „Humanismus“ im Kern? Eine Geistesrichtung, die sich mit Vorliebe auf jene Erfahrungen stützt, die von Griechen und Römern in deren Schriften hinterlassen sind. Der Humanismus neigt also ähnlich zum Autoritätsglauben, wie die gelehrte Gesinnung des Mittelalters, die sich auf die Kirchenväter einstellte oder wie die katholische Kirche heute noch auf die Scholastik. Die Welt ist für den Humanisten nur so groß, als Griechen, Römer und ihr Geist in ihr vorgedrungen waren. Allem andern gegenüber hält er mehr oder weniger den alten hochmütigen Standpunkt fest, daß die Welt in diesem übrigen von Barbaren bewohnt sei, daher kaum in Betracht komme. Da seine Kenntnis dieser Welt jedoch auf dem Buchstaben beruht, so läßt er von dieser Barbarenumgebung immerhin noch zeitlich das gelten, was sich durch den Besitz einer Schrift ausweisen kann. Die Folge ist die Lostrennung einer Vorgeschichte von der geschichtlichen Zeit. Mit letzterer allein beschäftigen sich der Philologe und Historiker, sie beschränken sich überdies dabei auf die Gesellschaft der sogenannten Kulturvölker. Die Naturvölker dagegen überließ man dem Ethnologen und schaukelte sich in dem guten Glauben an die alleinseligmachende philologisch-historische Methode, Prähistoriker, Ethnologen und Volkskundige als halbe Dilettanten über die Schulter ansehend. Das hat sich in den letzten Jahrzehnten sehr wesentlich geändert. Trotzdem hat jeder, der die neuen Wege geht, den Kampf mit den Humanisten auszufechten.

Man ist überzeugt, daß jeder Philologe nicht nur in seinem Sprachkreise, vor allem natürlich dem griechischen und lateinischen, zu Hause sein und die Texte kritisch lesen, sondern sie auch nach allen Richtungen ausdeuten und verwerten muß. Der Historiker und Philologe glaubt auf allen Fachgebieten ohne vergleichende Erfahrung auskommen zu können. Was so ein armer Teufel alles durchzuarbeiten hat, um am Ende doch in allem, was nicht den humanistischen Glaubenssätzen entspricht, ohnmächtig dazustehen, wie etwa der Fachmann, der mit Sachen umzugehen gewohnt ist, der Textkritik gegenüber. Ob beide Gruppen nicht besser täten, sich in die Hände zu arbeiten, der eine also die Texte vorlegte, der andere sie in seinem Fache verarbeitete. Nein, das geht nicht, darunter würde der politische Ehrgeiz der Humanisten leiden: sie müssen alles verstehen und überall mitreden können.

Solch einseitiger Rechthaberei gegenüber tut Besinnung in schwerer Stunde not. Sie zu bringen, sind zunächst Forscher berufen, die als Arbeiter in die Wesenstatsachen ihres Faches einzudringen suchen und sich auch als Schauende nicht durch Geschichte und Philosophie verblüffen lassen. Das ist die neue Art der Fachmänner, die wir in den Geisteswissenschaften brauchen. Ein Seitenblick auf die Naturwissenschaften, die darin längst klarer sehen, mag näher in die Forderung solcher Fachforschung einführen.

2. NATUR- UND GEISTESWISSENSCHAFTEN.

Man könnte meinen, daß die große Bewegung, die sich vor unsern Augen in der Naturforschung vollzieht, allmählich auf die Geistesforschung anregend in der Richtung zurückwirken müßte, ihre Wege und Ziele von Grund aus zu überlegen, die Geleise, die sie sich geschichtlich seit einem halben Jahrhundert geschaffen hat, der ungeheuer veränderten Lebensauffassung entsprechend nach einem neuen Plane umzulegen und mit zeitgemäßen Verfahren rüstig vorwärts zu kommen. Natürlich käme alles darauf an, den notwendigen und nicht nur irgendeinen anderen Weg zu finden. Davon aber läßt sich vorläufig an den amtlich verantwortlichen Stellen nichts merken. Im Gegenteil, die Alten und ihr Anhang sind nach wie vor am Steuer, mögen einzelne sich auch an der Ruderarbeit aufreiben. In den Fakultäten, Akademien und den Verwaltungsämtern der Regierungen werden die Gesinnungen der greisenhaften Durchschnittsvertreter der Geisteswissenschaften denen der gewaltig vorwärts strebenden Naturforschung gleichgeachtet und so hoch gestellt, daß die Neuerer kaum geduldet erscheinen. Die Wendung nun, die wir durch einen vergleichenden Seitenblick auf die Naturforschung in den Geisteswissenschaften erwarten, liegt unter Betonung der Ergebnisse auf Grund unvoreingenommener Betrachtung der Sachen an sich besonders in zweierlei Richtung, einmal in der Beachtung der Wege, die die Entwicklungsforschung gegangen ist, und dann vor allem in der Tatsache, daß sich die bisher rein beschreibenden Fächer allmählich und immer mehr auf den Boden der grundlegenden (exakten) Fächer stellen. Es wird notwendig sein, in beiden Richtungen einiges in Erinnerung zu bringen.

Darwin hielt sich im wesentlichen an die Tatsachen der lebenden Welt. Aus ihnen schloß er, daß im Kampf ums Dasein diejenigen Wesen dauernd blieben, die sich den Forderungen des Lebens am zweckmäßigsten anpaßten. Bei der von ihm nachgewiesenen Neigung der Arten, sich zu verändern, bleibe also vom Überschuß an Lebewesen nur das bestehen und vererbe sich weiter, was für seine Umgebung in Nahrung und Lebensweise tauglich geworden sei. An die Seite dieser Stammeslehre (Phylogenese) trat die Keimlehre (Ontogenese), die die Entwicklung des Einzelwesens vom Keime bis zum vollen Leben verfolgte und beachtenswerte Ähnlichkeiten mit der Stammesentwicklung aufwies, worauf sich das sogenannte biogenetische Grundgesetz gründet.

Neuerdings drängt sich auch in der Naturforschung eine dritte Reihe von Urkunden, die geschichtliche, in den Vordergrund. Die Funde in den vorzeitlichen Erdschichten (Paläobiologie) ermöglichen eine Nachprüfung und Ergänzung der Tatsachen und besonders ihrer Verknüpfung, wie sie Philogenie und Ontogenie, dazu beider Vergleich zustande gebracht haben. Sie dürfte wohl in Zukunft die gleiche Berechtigung in den Entwicklungsfragen erringen, wie die Geschichte in den Geisteswissenschaften. In letzteren erscheint die Kenntnis der geschichtlichen Tatsachen von vornherein selbstverständlich. Es wird daher eher nach der andern Seite eingegriffen und die geschichtliche Aneinanderreihung von Tatsachen ergänzt werden müssen durch Arbeitsrichtungen, die das historische Bild auf die in den einzelnen Lebenswesenheiten entscheidenden Werte nachprüfen, das heißt ob die einzelnen Lebenswesenheiten im geschichtlichen Verlaufe aus sich heraus folgerichtig zur Geltung kamen oder durch irgend welche willkürliche Machtvorstöße in ihrer Eigenentwicklung behindert wurden. Diese Forschungsrichtung setzt sich in den Geisteswissenschaften deshalb so unerhört schwer durch, weil sie in ihren letzten Folgen zu einer öfter völligen Umkehr dessen führt, was der Humanismus seit Jahrhunderten als zeitweiliger Verbündeter der kirchlichen und weltlichen Macht lehrte. Solange der Glaube gepredigt wird, in den Geisteswissenschaften sei „Universalgeschichte nur im enzyklopädischen Sinne denkbar“ (Die Geisteswissenschaften I, 1913/14, 934), was besagen will, als eine bunte, zusammenhanglose Masse, wird es bei der Geschichte bleiben. Der Fachmann aber sucht Entwicklung. Ich habe bereits 1917 auf diese Wendung unter dem Rufe: „Eine neue Gesinnung — eine Notwendigkeit“ (Altai-Iran, 304) hingewiesen, damals noch mehr unter dem Gesichtspunkte: „Die Inder scheinen über das Wesen der Dinge ohne Geschichte nachgedacht zu haben; für uns wäre es an der Zeit, über der Geschichte das Wesen nicht zu vergessen.“ Heute ist dazu die in Plan und Verfahren ebenso selbständige Entwicklungsforschung getreten.

Worin liegt nun eigentlich der alle Mitarbeiter der Naturforschung mitreißende starke Drang zum zielbewußten Schaffen begründet? Vor allem darin, daß sie zwischen das Beschreiben und das (entwicklungs)-geschichtliche Erklären ein Drittes eingeschoben haben, das ihnen den sicheren Boden ihrer Arbeit ähnlich gewährleistet wie den Geisteswissenschaften angeblich bisher die Geschichtsforschung: die in den „exakten“ Naturwissenschaften gefundene Grundlage des vom naturwissenschaftlichen Standpunkte aus fachmännischen Denkens. Ohne Physik und Chemie mit ihren unwandelbaren Gesetzen ist heute Naturforschung nicht mehr denkbar.

Und die Geisteswissenschaften? Sie beschreiben noch immer wahl- und endlos, ihre Vertreter lassen sich, wenn sie Geschichte machen, noch immer vom zufälligen Geschehen einerseits und ihrer rein persönlichen Auffassung dieses Geschehens anderseits leiten, wissen nicht oder wollen nicht für wahr halten, daß ohne eine sachliche Wertwissenschaft

Entwicklungsforschung, das heißt Geschichte im eigentlichen Sinne, unmöglich und zu ihrer Schaffung unbedingt ein Boden notwendig ist, wie ihn in der Naturforschung die exakten Wissenschaften darstellen. Indem die Philosophen, Philologen und Historiker bei ihrem eigenwilligen Standpunkte verharren, häufen sie zu den Opfern des großen Kampfes um die Macht der Welt die geheimen Sünden bewußter geistiger Beschränktheit und enttäuschen dadurch den Glauben an die Menschheit noch mehr als es die Politiker von rechts und links getan haben.

In den Naturwissenschaften bestehen heute die beschreibenden neben den exakten Fächern. Ich vermute, daß dort diese Richtungen und ihre Verfahren nicht mehr durcheinander gebracht werden. War auch schon vor der Wendung der beschreibenden Naturwissenschaften zu den exakten an Stelle der Systematik die Entwicklung als letztes Ziel der Forschung in den Vordergrund getreten, so hat doch erst die Heranziehung von Physik und Chemie es der Mineralogie, Botanik und Zoologie ermöglicht, in das Wesen der Naturkörper einzudringen und Erklärungen zu versuchen. Das erscheint mir, von der Erfahrung im eigenen Fache aus gesehen, ganz natürlich. Erst wenn ich die Werte der einzelnen Lebenswesenheiten, wie in den Naturwissenschaften die „exakten", das heißt die Wesenstatsachen kenne, entsteht die Möglichkeit, an Stelle erdachter Zusammenhänge solche zu setzen, die tatsächlich und sachlich greifbar bestehen. Das Schlagwort von der „genetischen" Forschung bekommt für den Geistesforscher erst dadurch und im Wege des Vergleiches von Kräften, die Wesenswerte erzeugen, den über geistreiches Raten hinausgehenden festen Boden von Tatsachen.

Dabei suchen die Naturwissenschaften unermüdlich neue Wege. Für den Naturforscher bestand bisher alles vorwiegend nebeneinander, weil er ursprünglich nicht vom Werden, sondern vom gleichzeitigen Sein ausging. Für den Philologen und Historiker besteht alles zumeist noch hintereinander, weil er umgekehrt vom Geschehen in der Zeit und nicht vom gegenwärtigen Sein ausgeht. Wie wenn die beiden Forschungsrichtungen anfingen, ihre Verfahren unter Festhaltung natürlich des bisher erreichten gesunden Holzes auszutauschen, das heißt die Naturforscher versuchten, mehr von den Tatsachen der Erdgeschichte, also weniger vom gegenwärtigen Sein auszugehen und die Vertreter der Geisteswissenschaften dafür mehr auf das gegenwärtige Sein als auf die „Geschichte" zu achten begännen? Statt immer wieder das Besondere des einzelnen Geschehens voranzustellen, müßten auch sie das Allgemeine des Lebenswesens, mit dem sie sich fachmännisch beschäftigen, in den Vordergrund bringen. Die Naturforscher kommen allmählich so weit, daß sie das „Spezielle" womöglich als reinen und selbstverständlichen Wissensstoff in zweite Reihe stellen, man vergleiche zum Beispiel Nigglis Lehrbuch von 1920 mit den verschiedenen von Becke herausgegebenen Auflagen von Tschermaks Lehrbuch der Mineralogie. Die Tatsache des Vorhandenseins dessen, was war, ist eigentlich eine rein statistische (Denkmalkunde). Wir werden doch

allmählich über das Besondere des geschichtlichen Einzelfalles das Allgemeine desjenigen Wesens stellen müssen, dem die geschichtliche Tatsache angehört (Wesenswissenschaft). Jedenfalls wird auf diese Art ein Ausgleich mit den Naturwissenschaften eintreten und wir werden dann in Entwicklungsfragen bereits gemeinsam arbeiten können.

Wie das möglich sein soll? Daß Entwicklungsgeschichte nicht ohne die „Sachen" betrieben werden kann, hat schon die Sprachforschung bewiesen. Als in Graz Hugo Schuchardt damit seine Erfolge erzielte und Rudolf Meringer die Zeitschrift „Wörter und Sachen" gründete, da war der Bann gebrochen. Trotzdem weiß ich nicht, wie dieses Wortpaar für die andern Geisteswissenschaften verallgemeinert werden kann, vielleicht sind „Wörter" im besonderen Sinne der Sprachforschung für den Geist im Menschen zu setzen. Das allgemein Befruchtende würde dann in der Zusammenstellung „Geist und Sache" liegen, bezw. wie sich das Verhältnis zwischen Mensch und Welt in den verschiedenen Fachgebieten stellt (vergleiche unten S. 127). Der Kunstforscher würde weitergehend von „Werten und Kräften" reden und damit erst wie der Sprachforscher den Einstieg in die Fragen der Entwicklung finden. Ich persönlich sehe in der bildenden Kunst, daß sie nichts anderes ist oder sein sollte als Natur aus Menschenhand, für das Auge geistig weitergebildet. Wenn sich also auch zwischen das, was die Natur und das, was der Geist schafft, der Mensch schiebt, so ist er doch nur ein Mittel, durch das die Natur weiterwirkt. Dadurch wird die Forschung über geistige Lebenswesenheiten also nur ein eigenartiger Teil der Naturwissenschaften und umgekehrt. Plan und Verfahren müssen im Grunde genommen die gleichen sein und der Unterschied zwischen den Grundsätzen beider Forschungsrichtungen allmählich zurücktreten gegenüber dem Gemeinsamen.

Was den Geisteswissenschaften fehlt, ist, daß es in ihnen noch keine sicheren, das heißt nicht jene „exakten" Grundwissenschaften gibt, die ermöglichen würden, den menschlichen Geist — grundsätzlich natürlich, nicht in jedem einzelnen Fall — ähnlich unter dem Gesetze von Ursache und Wirkung stehend zu erweisen wie die Kräfte der Natur selbst. Man ist jedoch, scheint mir, sehr im Irrtum, wenn man glaubt, diese sichere Grundlage könnte irgendeine Art von Philosophie oder Geschichtsforschung liefern. Die letztere nicht, weil sie immer das Geschehen voran und die Berichte darüber sicher stellt, die andere nicht, weil sie über die Dinge nachdenkt, statt sie ihrem Wesen nach für sich selbst sprechen zu lassen. Wir werden, wie die Naturforschung, einen Weg finden müssen, auf dem das Geschehen nur in seinem sachlichen Niederschlag betrachtet wird, anderseits uns hüten, es durch Meinungen, Annahmen, Überzeugungen, Auffassungen, Gesetze u. dgl. persönlich, indem wir vom gewissenhaft sachlichen Beobachter zum vorlaut geschwätzigen Beschauer werden, zu vergewaltigen. Die Geisteswissenschaften müssen für die Verknüpfung von Tatsachen Verfahren finden, die rein sachlich bleiben wie bei der Feststellung von Bestandtatsachen, sonst können sie niemals als

wissenschaftlich gerichtet angesehen werden. Eine andere Art zu arbeiten sollten die Gelehrten den Politikern und Schriftstellern, bezw. Künstlern überlassen oder zum mindesten in ihrem Schaffen die wissenschaftliche nicht mit der politischen und künstlerischen Tätigkeit verwechseln.

Wie es also unter den Naturwissenschaften sogenannte beschreibende und exakte gibt, die beschreibenden sich immer mehr auf den Boden der exakten stellen, um von der Auffassung eines Verlaufes auf den Boden des tatsächlichen Werdens zu kommen, so müssen auch die humanistischen Fächer von der Geschichte abrücken, die Sachen selbst auf ihre Eigenschaften und deren Werden hin zu betrachten beginnen und davon streng den Beschauerstandpunkt trennen. Die Verfahren dafür sind, soweit nach der „Kunstgeschichte“ geurteilt werden kann, noch nicht gefunden. Wie alle Lebensvorgänge, sie mögen nun welchen Naturreichen immer angehören, schließlich und endlich auf chemische oder physikalische Vorgänge zurückzuführen sind, so ahnt mancher auch in den vom Menschen ausgehenden Vorgängen, sie mögen nun welchen Lebenswesenheiten immer angehören, gemeinsame Züge, die trotz aller Verschiedenheit im Wesen jeder dieser Betätigungen doch den gleichen Kern — die Natur des Menschengeistes, aufweisen und damit den Schlüssel zum Verständnis geistigen Lebens und zur Scheidung von eingeborenen, Willens- und Kräften der reinen Bewegung bieten. Wie man sich in den Naturwissenschaften ursprünglich auf das Beschreiben beschränkte und die exakten Züge erst allmählich und unerwartet allerorten sichtbar wurden, so daß erst heute Versuche gemacht werden, vom Beschreiben zu höheren Verfahren überzugehen, so sollte es auch in den Geisteswissenschaften sein, in denen dem Beschreiben das Betrachten und Erklären gegenübersteht. Wir sind aber freilich mit den Verfahren von Philologie und Geschichte noch kaum aus der Zeit des Beschreibens heraus; nur der Fachmann in einer oder der andern Lebenswesenheit beginnt grundlegende Zusammenhänge zu ahnen.

Der Naturforscher beobachtet nicht nur, er sucht auch, was er in der Natur gefunden hat, durch mechanische Prozesse hervorzurufen und ersetzt so, sagen wir, die Zeit durch Druck und Temperatur. Man sagt, es sei die größte wissenschaftliche Schwäche der humanistischen Fächer, daß sie immer nur über die festgestellten Tatsachen reden und reden, sie aber im Leben nicht praktisch nutzbar machen und am allerwenigsten durch Versuch und Wiederholung auf ihre Zuverlässigkeit hin nachprüfen können. Das liegt doch nur daran, daß die humanistischen Fächer immer noch vielfach vom Parteistandpunkt aus behandelt werden, in ihnen religiöse, politisch-patriotische und andere sehr wenig voraussetzungslose Gesichtspunkte mitsprechen, vor allem die geradezu panische Angst, es könnte ein nicht auf humanistischem Boden stehender Gelehrter in eine Fakultät eindringen. Die philosophisch-historischen Klassen der wissenschaftlichen Akademien haben schon zu Hegels und anderer Zeit sich als Schützer der philologisch-historischen Rechtgläubigkeit zu bewähren gewußt.

Sollte das „Experiment“ in den sogenannten humanistischen Fächern wirklich ausgeschlossen sein? Ist es nicht ein vernichtendes Armutszeugnis für die Menschheit, daß Versuche, die zu ihrem Besten notwendig wären, nicht gemacht werden können? Der letzte Krieg hat mit seinen Folgen gezeigt, daß der stille Glaube, der den Gelehrten beseelt, er stände mit seinem Forschen jenseits aller Parteigrenzen, irrig ist. Wenn die Menschen erst einmal losgelassen sind, machen sie aus dem, was als ihr Bestes über allem Hader stehen sollte, ihren sittlichen Grundsätzen, Köder und Waffen. Die Menschheit ist also noch viel zu jung, zu unerzogen und zu unerfahren, um heute schon mit vereinten Kräften Versuche auf geisteswissenschaftlichem Gebiete machen zu können. Das besagt durchaus nicht, daß diese nicht möglich wären. Wenn nicht immer und überall Machtfragen alle Sachfragen umbrächten, hätten wir z. B. das russische Experiment des Bolschewismus nicht vorüber gehen lassen, ohne von rein sachlich gerichteten Forschern die gemachten Erfahrungen in der Bildenden Kunst beobachten zu lassen. Das nachträgliche Feststellen aus geschichtlichen Quellen ergibt nur endlose Zweifel und Möglichkeiten. Geisteswissenschaftliche Versuche werden dereinst an Stelle geschichtlicher Vorbilder treten und damit erst den Weg des geschichtlichen Wesens- und Kräftevergleiches ergänzen.

3. DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN UNTEREINANDER.

Wenn die humanistischen Fächer auch untereinander die Freude teilen, ihre Kenntnis der alten Sprachen in den Nachweis geschichtlicher Tatsachen umsetzen zu können und dieses Vorgehen für das womöglich allein wissenschaftliche ansehen, so haben doch die einen Fächer mehr, die andern weniger bereits Schritte zum eigentlichen Aufbau getan, ähnlich wie ich einen solchen für die Fachforschung über Bildende Kunst nachfolgend versuchen will. Dabei taucht immer wieder die Frage nach der Möglichkeit von Gesetzen auf. Ob es historische Gesetze des besonderen Geschehens überhaupt gibt und diese nicht vielmehr nur in der exakten Forschung, das heißt der Wesenswissenschaft und in dem Grundsätzlichen von Entwicklungsfragen zu erhoffen sind? Wenn die Geisteswissenschaften in der Aufwerfung von Fragen nach einer gesetzmäßigen Entwicklung immer wieder vom „geschichtlichen“ Boden, dem Geschehen, ausgehen und ihre Vertreter sich eine andere Art zumeist gar nicht recht denken können (vergleiche über Versuche von anderer Seite Becher, Geistes- und Naturwissenschaft, 172), so liegt das eben doch nur an ihrer einseitig geschichtlichen Ausbildung. Der Fachmann, der zwar auf geschichtlichem Boden arbeitet, aber doch eine Lebenswesenheit an sich in den Vordergrund stellt, und diese vor allem planmäßig betrachtet, wird zu Entwicklungsfragen aus der Erfahrung in dieser Wesensforschung und von der Beobachtung des gegenwärtigen Lebens aus gelangen und dann eben ähnliche Wege einschlagen wie der Naturforscher, d. h. nicht

vom besonderen Geschehen, sondern vom allgemeinen Werten ausgehen. Schließlich mündet daher die Überlegung der Möglichkeit von Gesetzen in den Geisteswissenschaften in der Antwort aus, daß wir zunächst wie in den Naturwissenschaften sichere (exakte) Grundlagen ausbilden müssen. Die Philosophie kann diese nicht liefern, Logik und Psychologie hinken der beeinflußbaren Natur im Menschen nach, die Gesellschaftswissenschaft ist nur eine der Fachgruppen, von denen wir Erfahrungstatsachen nachgewiesen erwarten. Sie hat vorläufig mit sich selbst genug zu tun. Neuerdings ist bei allen denen, die in Kunstfragen von der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft ausgingen, auch in der Kunstgeschichte viel von diesen Dingen die Rede. Die einen stellen Grundbegriffe auf und halten es für das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte, in allem Wandel ein Gesetz wirksam zu erweisen. Es gäbe in der psychologischen Natur des Menschen bestimmte Entwicklungen, die man im selben Sinne wie das physiologische Wachstum als gesetzlich bezeichnen könnte. Gewiß, nur hat dies nichts mit der Kunstgeschichte als Erfahrungswissenschaft zu tun. Die Aufstellung von Gesetzen ist vorläufig noch mehr kennzeichnend für den, der sie aufstellt, den Beschauer, als für die Sachen. Der Sachforschung tut mehr not, beobachtend darauf hinzuarbeiten, daß die Reihen von Kunde, Wesen und Entwicklung uns halbwegs vollständig zum Bewußtsein kommen. Kürzlich, 1916, hat R. Hamann in den Monatsheften für Kunstwissenschaften IX, 1 zu diesen Fragen vom Standpunkte der Allgemeinen Kunstwissenschaft Stellung genommen. Ich habe den Eindruck, daß er noch mehr als Tietze (Methode), den er bekämpft, auf veraltetem Boden steht. Gerade diese Vertreter des Faches zeigen neuerdings, daß in der Art, wie die Geisteswissenschaften bis jetzt anerkannt arbeiten, der Nachweis von Gesetzen in den einzelnen Fächern ganz ausgeschlossen ist. Mit Philosophie und Geschichte macht man keine Wissenschaft; Fragen nach dem Gesetz aber können nur auf wissenschaftlichem Boden aufgeworfen und beantwortet werden.

Die Unreife der Geisteswissenschaften zeigt sich nicht nur darin, daß sie an unrechter Stelle nach dem Gesetze fragen, sie zeigt sich vor allem auch darin, daß sie selbst gesetzlos vorgehen, das heißt ganz nach Belieben totschweigen, herabsetzen oder loben. Wenn ein Fachmann heute die einschneidendsten Beobachtungen macht, so können die Humanisten die Sache ruhig mit einem Achselzucken als erledigt erklären. Man ist nicht an dem Wohl und Wehe der Wissenschaft, wohl aber an dem Bestande ihrer überliefert humanistischen Einstellung beteiligt. Neurer gelten bei uns mehr als in andern Lebensäußerungen als unbequeme Störenfriede und werden einmütig von den Hütern der Rechtgläubigkeit und ihren Dutzendhelfern abgewehrt, mag es sich auch in Wirklichkeit um die völlige Erschütterung des bisherigen wissenschaftlichen Bodens handeln. Welche Bewegung haben die Radiumforschung und die Relativitätstheorie bei den Naturforschern ausgelöst, trotzdem sie keine Gesetze der exakten Naturwissenschaften umstießen, sondern lediglich manche Abweichung

vom Gesetz erklärlich machen (stärker freilich werden davon Entwicklungsfragen beeinflußt). Und doch beteiligt sich die ganze wissenschaftliche Welt pflichtgemäß an den Auseinandersetzungen. In den Geisteswissenschaften – ich urteile von der Forschung über Bildende Kunst aus – sind ähnliche Eingriffe vorläufig ganz unwirksam, weil ihre Beurteilung und die Auseinandersetzung mit ihnen der Willkür preisgegeben ist, in ihnen vielmehr ein verschwommen durcheinander wogendes Wissen besteht, das heißt niemand recht beurteilen kann, was einschneidende Beachtung finden sollte und was nicht. Es würde die paar Zeilen lohnen zu zeigen, wie sich die Fachpresse mit einem Werke wie „Die Baukunst der Armenier und Europa“ 1918 beschäftigt hat. Und doch bilde ich mir ein, damit nicht nur einen der wichtigsten Kunstkreise erschlossen zu haben, dessen Kenntnis unabsehbare Folgen zeitigen wird, sondern was wichtiger ist, damit ein nach Plan und Verfahren abgerundetes fachwissenschaftliches Werk geliefert zu haben. Dort wurde S. 341 und 877 neuerdings gezeigt, wie sich bis ins Letzte zersetzend alles um die humanistische und andere Orthodoxien dreht, fachmännisches Denken öfter als man glauben möchte ausgeschlossen ist. Infolgedessen kann jemand arbeitend und ringend sein Leben lang eigene Wege gehen, ohne durch sachliche Kritik gefördert zu werden. Verstößt er gegen eine der Orthodoxien, dann sucht man ihm das Siegel des unhistorischen und unphilologischen Dilettanten oder Oberflächlichen aufzudrücken (vergleiche „Kunde, Wesen, Entwicklung“, 267), weil man nicht mehr einsperren oder verbrennen kann, wie damals, als die Naturwissenschaften ihre Bahnbrecher auftreten sahen. Das Schicksal des alten Europa vollendet sich auf diese Art schneller als nötig. Man kann sich vorstellen, mit welchen Gefühlen ein von den Humanisten für vogelfrei erklärter Forscher in Hoesch's Buch „Emil Fischer“ 204, den Satz liest: „Wer aber auf starkem Schiffe sich aufmacht, eine neue Welt zu entdecken, den begleiten Sehnsucht und Fürbitte aller Erkenntnisdurstigen und Zielbemühten.“ In einem geisteswissenschaftlichen Fache wie der Kunstgeschichte ist von solch stärkender Teilnahme weder bei den Fachgenossen noch von seiten anderer Geisteswissenschaften etwas zu merken. Wahrscheinlich gehört ein solcher Unruhestifter von vornherein nicht zu den Hellsehenden, die imstande sind, die Kunst zu belauschen, arbeitet wirklich, wie bei ihm sofort behauptet wird, nur phantasiebeflügelt und nicht zugleich kritikgezügelt. Oder ist es mit dem Erkenntnisdurst und Zielbemühen der Kunsthistoriker nicht weit her? Läge es im Zustande der Geisteswissenschaften begründet, daß man dort mit der Beurteilung der Arbeit aus einem einzelnen Fache, z. B. der Forschung über Bildende Kunst, umspringen kann, wie es den Humanisten beliebt und wie es in einer Naturwissenschaft, zum Beispiel der Chemie, unmöglich wäre?

Ein weiterer, vielleicht der im Rahmen der Geschichtsforschung wichtigste Grund, weswegen wir keine „Gesetze“ finden, das heißt nicht „exakt“ arbeiten können, liegt bei aller Erfahrung darin, daß wir weder

dem Orte, noch der Gesellschaft, noch auch der Zeit nach das Ganze ins Auge fassen, sondern überall uns in das Einzelne und das Besondere von Kulturkreisen eingesponnen haben. Die Räume sind viel zu klein, die Zeit viel zu kurz, die Gesellschaft viel zu einseitig gewählt, die Grenzen in jeder Beziehung zu eng gesteckt. Mit der Beschränkung auf Europa (wohlverstanden ohne seinen Osten!), die historische Zeit und die Gesellschaft, die im Geiste des heutigen Westeuropa geht, ist in der geisteswissenschaftlichen Arbeit auf Grund persönlicher Auffassung Geschichte zu machen, nicht aber rein sachlich eingestellte Forschung, die dem Ziele zustrebt, auf tragfähigem Boden Fragen nach Gesetz und Entwicklung behandeln zu wollen. Man lese G. Seeligers Antwort auf einen Aufsatz von Ratzel (Historische Vierteljahrschrift, VII, 1905, 151). Indem er dessen wissenschaftliche Forderung nach einer Einstellung auf das Ganze verwirft, setzt er ihr die „Herrenmeinung" entgegen, die gegenwärtige humanistische Einschätzung des geschichtlich wichtigsten Entwicklungsstromes, des westeuropäischen, sei nicht vom subjektiven Standpunkte des Germanischen und Romanischen, sondern auch objektiv und absolut berechtigt. Selten wohl ist der unwissenschaftliche Standpunkt eines waschechten Historikers so unverfroren blindlings ausgesprochen worden. Spengler ist nicht besser. Sein großer Erfolg liegt darin, daß er zwar, wie ich es getan habe, auch noch andere Gebiete als Hellas, Rom und Europa in den Kreis seiner Betrachtung zieht, aber im übrigen vollständig auf humanistischem Boden bleibt, vor allem darin, daß für ihn (II, 419) echte Geschichte nicht „Kulturgeschichte" im antipolitischen Sinne ist, sondern ganz im Gegenteil Rassengeschichte, diplomatische Geschichte, das Schicksal von Daseinströmen in Gestalt von Mann und Weib, Geschlecht, Volk, Stand, Staat, die sich im Wellenschlag der großen Tatsachen verteidigen und gegenseitig überwältigen wollen. Also der ganze Ekel, gegen den alle Religionsstifter und die Besten aller Völker angekämpft haben und der die Menschheit elend und unwürdig ihrer übertierischen Einsicht macht. Gegen diesen Boxerkampf von Macht und Besitz erhebt nunmehr der Fachmann Einspruch, weil er sieht, wie darin alles zerschlagen und niedergetreten wird, was der Menschheit Adel von innen heraus verleihen könnte, und weil darüber das Wesen, das wir Mensch nennen, zum Tiere wird.

Wir sollten uns allmählich losringen von dieser einseitigen Welt- und Lebensanschauung, in die uns einst Scholastik und jetzt der Humanismus neben dem westeuropäischen Machtstaat und der entsprechenden Staatskirche verstrickt haben. Wir sollten erkennen, wie die humanistischen Ideale, die wir uns durch Jahrhunderte zu pflegen gegönnt haben, sobald sie einseitig als allein berechtigt angesehen werden, unseren Gesichtskreis derart einschränken, daß wir heute, in der Zeit des beginnenden Weltverkehrs, nicht mehr mitkommen, bezw. sehr bald überflügelt werden. Gnade Gott Europa, wenn die heute noch überall mit rührendem Glauben nach europäischem Muster betriebenen Geisteswissenschaften in

Amerika, Japan oder sonstwo planmäßig auf Wesen und Entwicklung eingestellt würden! Zum politischen Bankrott würde dann noch die Entlarvung eines bewußt zur Schau getragenen Pharisäertums kommen.

Die Erweiterung des Gesichtskreises der Geisteswissenschaften sollte in dreierlei Richtung erfolgen.

A. ORT.

Auf allen Gebieten, vor allem auch in den Geisteswissenschaften, muß der Blick über Europa hinaus auf das Ganze des Erdkreises eingestellt werden, wir müssen aus der Enge der alten philologisch-historischen Auffassung hinaus zunächst einer örtlichen Ausdehnung unseres Gesichtskreises zustreben, die ermöglicht, mit den andern Fachwissenschaften Schritt zu halten. Die künstlerischen Fragen sollten hiebei in ihrer wegbahnenden Bedeutung nicht unterschätzt werden. Die Bildende Kunst vor allem redet eine Sprache, die überall verstanden wird, die Forschung über sie wird überall verlangt und geschätzt, wenn sie Werten nachgeht. Sie verbindet den in ein fremdes Land Vorstoßenden mit den vornehm Denkenden und bahnt den Weg für den Verkehr der Massen. In einem Aufsatze „Erworbene Rechte der österreichischen Kunstforschung im nahen Orient“ (Österreichische Monatsschrift für den Orient“, XL, 1914) versuchte ich an einem einzelnen Falle näher auf die Dinge einzugehen. Die Kunstforschung knüpft, indem sie gelegentlich der nationalen und religiösen Vergangenheit nachgeht, ein edles Band, das auch im fremden Lande Vertrauen weckt und Entgegenkommen auf Gebieten zeitigt, die sonst nur zu leicht Mißtrauen und Ablehnung ausgesetzt sind. So kann die Forschung über Bildende Kunst ähnlich wie die in den andern Forschungsgebieten zugleich geistig die Wege für den Austausch wirtschaftlicher Güter anbahnen.

Ein beliebter Einwand gegen die Einstellung der Geisteswissenschaften auf das Ganze und Allgemeine als Voraussetzung jeder Geschichts- bezw. der Entwicklungsforschung ist der, daß dadurch die Einstellung auf das Besondere zu sehr leiden, ja kaum jemals mit der mühselig im Laufe von Jahrzehnten erworbenen philologisch-historischen Genauigkeit durchgeführt werden könnte. Gewiß, das ist richtig. Aber dem muß entgegengehalten werden, daß es sich keinesfalls um das Fernhalten neuer Forschungsrichtungen handeln darf, vor allem nicht, wenn sie allmählich an Plan und Verfahren derart rütteln, daß von der überkommenen und heute üblichen Verknüpfung überhaupt nichts zu Recht bestehen bleibt. Niemand von uns wird aufhören, die Grundlagen seines Gebietes nach der hergebrachten philologisch-historischen Methode zu erarbeiten. Aber zugleich sollte es für solche, die Fachleute sein wollen, Pflicht werden, daß sie daneben auch an den größeren Aufgaben von Wesen und Entwicklung, die allein der Forschung Richtung und Ziel geben können, mitarbeiten. Man sollte also endlich aufhören, den von vornherein einen Dilettanten zu schelten, der in seinem Fache mehrere oder alle

Sprachkreise zugleich vertritt. Der Schritt muß getan, er darf nicht länger aufgeschoben werden, soll die Wissenschaft nicht immer mehr auf tote Geleise geraten und sollen die Bannbullen, die die philologisch-historischen Klassen der Akademien und Fakultäten mit leichtem Sinne erlassen, unwirksam werden. Hinweg über diese humanistischen Moderstätten. An ihre Seite mögen Forschungsinstitute treten, die sich nach neuen Gesichtspunkten zusammenschließen, Luft und Licht in den endlich zu beginnenden Aufbau der Geisteswissenschaften bringen. Es sollte für die Geisteswissenschaften etwas geschehen, das ich grundsätzlich in dem Streite um den Ursprung der christlichen Kirchenkunst getan habe: Dinge, die Jahrzehnte lang im Vordergrunde standen, müßten vorübergehend bewußt zurückgestellt werden, um über dem einen nicht alles übrige zu vernachlässigen. So habe ich bewußt Rom zurückgestellt und bin dem Bodenständigen in den verschiedenen sonstigen Gebietsteilen, die für die Entstehung einer christlichen Kunst in Betracht kommen, nachgegangen. Ebenso möchte ich jetzt raten, die unterste Stufe der Geschichtsforschung für einige Zeit zurückzustellen, um die unter Zwang zurückgedrängten fachmännischen Arbeiten, die „exakte" Forschung zum Aufleben zu bringen und daraufhin dann auch an die Aufgaben, Ziele und Verfahren einer Entwicklungsgeschichte herantreten zu können. Davon würde die Denkmalkunde erst recht Plan und Ziel bekommen.

B. ZEIT.

Die Einstellung der Geschichte auf die historische Zeit macht es den einzelnen Fächern der Geisteswissenschaften unmöglich, wissenschaftlich zu arbeiten. Wissenschaft erfordert die Einstellung auf das Ganze in jedem Sinne. Es muß also neben der historischen auch die vorgeschichtliche Zeit hinzugenommen werden. Eine solche Ausdehnung aber kann eben wissenschaftlich nur im Rahmen eines einzelnen Faches und auch da kaum von einem Einzelnen, sondern nur in einem Forschungsinstitute bewältigt werden. Zu der historischen Einseitigkeit nach den Anfängen hin kommt überdies eine andere.

Der zeitliche Gesichtskreis ist im Fache der Forschung über Bildende Kunst fast ganz auf die nahe Vergangenheit und kaum noch klar bewußt auch auf die Gegenwart eingestellt, eine Fühlungnahme mit Fragen der Zukunft gilt womöglich als unwissenschaftlich. Freilich ist das richtig, solange die Wissenschaft sich von Tagesströmungen mitreißen läßt, deren Geschichte schreibt, statt selbst zu führen. Jede wissenschaftliche Arbeit hat erst dann ihre Reife erreicht, wenn sie nicht nur, was war und ist, sondern auch, was sein wird oder sein sollte, auszusprechen versucht. Wenn ich ein Wesen fachmännisch erfaßt und sein Werden verfolgt habe, muß ich auch sagen dürfen, wie es sich in Zukunft entwickeln könnte oder sollte — wenn ich darüber auch vom Beobachter zum Beschauer werde. Nur muß dies bewußt und eingestandenermaßen geschehen. Erst dadurch kommen

Maßstäbe, die dem Leben dienen, in die Forschung und es wird nicht alles und jedes als gleichwertig behandelt oder gar Bestand, Wesen und Werden einer Auffassung zuliebe vergewaltigt.

An großen Universitäten ist der Vertreter der Lehrkanzel gar nicht mehr in der Lage, am öffentlichen Leben teilzunehmen. Will er nicht seine wissenschaftlichen Arbeiten über dem Lehrbetriebe vernachlässigen, so muß er sich ganz auf die Einsamkeit inmitten des pulsierenden Lebens der Großstadt zurückziehen. Hätte er ein Forschungsinstitut und die nötigen Hilfskräfte zur Seite, dann würde er am Leben der Jetztzeit teilnehmen und der Zukunft nach besten Kräften vorbauen können. Die Akademiker legen solches Streben gelegentlich dadurch lahm, daß sie auf Zersplitterung hinarbeiten, indem sie neben dem Fachmann einen der ihren, einen Historiker bezw. Philologen, und das Bestehen eines Instituts dieser Richtung verlangen, auf dessen Seite sie dann geschlossen stehen.

C. GESELLSCHAFT.

Die im Wesen des Humanismus liegende Beschränkung auf die europäische Gesellschaft bezw. auf solche Völker, die ihre Geschichte durch Schriftzeichen zugänglich gemacht haben, ist unhaltbar. Einzelne Fächer haben daher längst begonnen, die Völkerkunde mit in den Kreis ihrer tatsächlichen Grundlagen zu ziehen. Ich erwähne für die Religionsgeschichte N. Söderbloms „Werden des Gottesglaubens", 1915. Aber wie in der Zeitfrage, so kommt es auch in der gesellschaftlichen nicht nur auf die Ferne, im gegebenen Falle nur auf die Hereinziehung der Naturvölker an, sondern auch auf die Nähe und das unmittelbar vor uns Liegende.

Der gesellschaftliche Gesichtskreis darf freilich im allgemeinen nicht von dem Zwange der Umgebung des Forschers abhängen, so sehr auch gefordert werden muß, daß er seine ersten Schritte vom Lebensboden der Heimat aus mache und dauernd dafür eine hohe Wertschätzung behalte. Das aber darf ihn nicht vom planmäßigen Vergleich abhalten und ihm den Blick für Gesellschaftskreise trüben, die anders denken, sehen und ausdrücken, als wir „hochgebildeten" Europäer. Das Ganze, das hier im Auge zu behalten ist, wenigstens grundsätzlich, ist die Menschheit. Ohne diese Einstellung ist Wissenschaft undenkbar.

D. GRENZGEBIETE.

Ort, Gesellschaft und Zeit haben in den Geisteswissenschaften ganz andere Ausmaße als in den Naturwissenschaften; sie sind freilich einesteils, soweit die Außenwelt in Betracht kommt, kleiner als in den Naturwissenschaften, anderseits, soweit das Innenleben des Menschen den Ausschlag gibt, unendlich viel weiter. Danach werden die Geisteswissenschaften einzuteilen sein. Leider aber erschwert die Auseinandersetzung der Geisteswissenschaften untereinander ganz besonders, daß sie vorläufig noch nicht

in klarer Übersicht vor uns stehen. Es erscheint unbegreiflich, wie Rothacker „Einleitung in die Geisteswissenschaften“ nicht zunächst mit Feststellung des Umkreises und einer einfachen Einteilung der Geisteswissenschaften beginnen konnte. Auch Becher „Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften“, der doch auf eine Einteilung hinarbeitet, gibt sie nicht. Diese Klarheit sollte doch längst als die erste Voraussetzung jeder Auseinandersetzung erkannt sein. Ohne sie erscheint es zum Beispiel schwierig, die Stellung der Forschung über Bildende Kunst zu bestimmen. Daß sie enger zusammengehört mit Literatur und Musik, ist selbstverständlich; aber wichtiger vielleicht sind die anderen Grenzgebiete, mit denen sich die Bildende Kunst berührt, bezw. für die sie gelegentlich schafft. Wie in Rohstoffragen mit der Geologie, so hat sie es in Werkfragen mit der Technik und Technologie zu tun. In Gegenstandsfragen blickt sie nach den sittlichen Mächten, die nicht der Freiheit des Einzelnen überlassen sind, sondern nur zu leicht zu Massenströmungen werden, wie Staat, Kirche, Bildung und dergleichen Mächten, die mehr oder weniger auf wirtschaftliche Ziele losgehen. In Gestaltfragen hat sie es mit der Naturforschung ebenso wie mit Fragen der Gesetzmäßigkeit in der äußeren Naturerscheinung zu tun. In Formfragen blickt sie aus nach den Gesetzen der Physik und dem Vorgehen der andern Kunstgattungen, und den Schlüssel zum seelischen Gehalte bilden jene sittlichen Werte, die das unveräußerliche Recht der Persönlichkeit, sei es einer Einzelperson oder einer natürlich gewordenen Gesellschaft bilden. Sie hat also mit allen, besonders den anderen Geisteswissenschaften die engste Fühlung und muß, sobald sie anfängt, ihren Gesichtskreis zu erweitern, wissen, woran sie mit diesen ist.

Alle Geisteswissenschaften leiden, abgesehen davon, daß sie humanistisch eingestellt sind, auch noch gleicherweise unter dem Drucke der Politik. Nicht nur darin, daß man sie in den Dienst der Machthaber und Parteien zu stellen sucht, vor allem werden sie gegenüber der politischen Geschichtsschreibung vernachlässigt. Die ausgebildete Sachforschung, die Wissenschaft und persönliche Stellungnahme durchaus trennen lehrt, wird künftig dafür im Rahmen der Facharbeit kein Verständnis mehr aufbringen können, weil sie eben zwei Welten vor sich sieht, die eine sachliche des unentwegten Suchens nach Wahrheit, die andere künstlerische, die die Forderungen des Lebens zu verstehen und einen Ausgleich zu schaffen trachtet. Der Humanismus mit seinen Zweigen, besonders dem philosophischen und geschichtlichen, hat immer eine mehr als vermittelnde Stellung eingenommen und sich gern in den Dienst der Macht gestellt, das heißt die Forschung nur zu oft in einer Richtung umgebogen, die der natürlichen Entwicklung der einzelnen Geisteswissenschaften geradezu Hohn sprach. Gelegentlich werden in den Universitäten heute noch Forderungen gestellt, die mit Wissenschaft unmittelbar nichts zu tun haben. So sieht man es für den Staat als notwendig an, daß in jeder Fakultät mindestens ein Historiker waschechter Patriot, mindestens ein Philosoph Vertreter der Staatskirche, alle zusammen Wahrer der humanistischen

Schule sind (vergleiche dazu auch A. v. Tirpitz, Erinnerungen, 1919, 96). So darf selbst der Kunstforscher nicht die Wege gehen, die er für richtig erkannt hat; er muß gelegentlich, wie gesagt, einen zweiten und dritten neben sich dulden, der ihm von den Philosophen, Philologen und Historikern als Hüter der Rechtgläubigkeit, unbekümmert um die Belastung der Staatsfinanzen, dann an die Seite gegeben wird, wenn etwa der Humanismus in Gefahr zu stehen scheint.

Man glaubt noch immer, die heiklen Fragen von Religion, Staat, Bildung, Gesellschaft usw. auf den geschichtlichen Boden abschieben zu können, indem man den Vertretern dieser Fächer in der „Auffassung" freien Lauf läßt, wenn sie nur kritisch in der Feststellung der Tatsachen vorgehen. Damit darf uns heute nicht mehr gedient sein. Der sachliche Boden allein, nicht nur der geschichtliche kann vorwärts bringen. Das Ausweichen hört sofort auf, wenn an Stelle des humanistischen Denkens „exakte" Forschung tritt, weil diese eben unverbrüchlich den sachlichen Weg gehen muß.

4. VORGESCHICHTE UND VÖLKERKUNDE.

Bisher hatte ich nur den alten Gesichtskreis der geisteswissenschaftlichen Fächer im Auge. Allmählich wird es durch die neuen Forschungsrichtungen, die den alten Rahmen sprengen, auch klar, daß wir mit dem alten philologisch-historischen Verfahren nicht mehr das Auslangen finden. Es kommt also nicht nur die sachliche Vertretung in den einzelnen Fächern, sondern vor allem auch in Betracht, daß die alten humanistischen Scheuklappen überhaupt nicht mehr beibehalten werden können. Die Bewegung ist zusehends im Wachsen. Zunächst sind Vorgeschichte und Völkerkunde aus dem versuchenden Tasten heraus zu Verfahren vorgedrungen, mit denen sie sich auch ohne schriftliche Überlieferung zu helfen wissen. An Stelle der Forschung auf Grund von schriftlichen Quellen haben sie notgedrungen eine Sachforschung gesetzt, die allmählich derart erstarkt und sich bewährt, daß immer eindringlicher verlangt wird, auch die humanistischen Fächer sollten sich ihrem Verfahren unterwerfen. Am entschiedensten sprach sich in dieser Richtung Ratzel („Geschichte, Völkerkunde und historische Perspektive", Historische Zeitschrift 93, 1905, 1 f.) aus. Im Kern verlangt er gar nichts anderes, als was ich oben ausführte, nämlich in meinem Sinne einfach, die Geisteswissenschaften sollten sich statt der geschichtlichen eine wissenschaftliche, das heißt im Sinne der Naturwissenschaften „exakte" Grundlage geben. Die von der Schrift unabhängigen Forschungsgebiete waren darauf gewiesen, sie zu suchen.

Von den im geschichtlichen Rahmen arbeitenden Fächern haben freilich manche schon den Zusammenschluß mit Vorgeschichte und Völkerkunde versucht, unter anderen auch die Geschichte der Bildenden Kunst. Aber das geschah nicht unter gleichzeitiger Anerkennung ihrer Verfahren oder gar im vollen Bewußtsein dessen, was da geschah. Man schob eben nur die

geschichtlichen Grenzpfähle weiter hinaus. In Wirklichkeit strömt mit dem Einmünden von Vorgeschichte und Völkerkunde in die Geschichte etwas von dem in die alten humanistischen Fächer, was der Umbildung der beschreibenden Naturwissenschaften in die exakte Forschung verwandt ist. Was ich unter Wesensforschung verstehe und als Voraussetzung für alle Entwicklungsfragen neben der Denkmalkunde verlange, wird tatsächlich von Vorgeschichte und Völkerkunde, wenn auch einseitig tastend, auszubilden versucht. Diese beiden Fächer dürften anfangen, klarer zu sehen, wenn sie für ihre Sache erst einmal mit unserer Scheidung von Kunde, Wesen und Entwicklung Fühlung genommen und sich deren planmäßigen Aufbau zunutze gemacht haben. Vorläufig ist ihnen ebensowenig wie den humanistischen Fächern bewußt, wie viel auf die Teilung nach Fächern, die Einstellung auf das Ganze und die Erkenntnis von Plan und Verfahren ankommt und daß wir erst nach der grundsätzlichen Einigung darüber vereint vorwärts und zu neuen sachlich höheren Zielen kommen werden. Auch die Kunstforschung tastet an diesen Dingen unsicher herum, ohne es recht zu wissen, weil sie eben bis heute die Notwendigkeit des planmäßigen Auseinanderhaltens nicht erkannt hat; vorläufig haben wir es mit von Tag zu Tag wechselnden Auffassungen zu tun, die bald nach dieser, bald nach jener Richtung Gläubige zu werben suchen. In den andern Fächern und der Vorgeschichte wie Völkerkunde ist es nicht viel besser.

Aus der Selbstverständlichkeit, Geschichte nach politischen Gesichtspunkten zu schreiben, stammt unter anderem der unausrottbare Glaube an die Schöpferkraft höfischer Großstädte wie Memphis, Babylon, Rom, Konstantinopel, Bagdad usw., überdies wohl auch daher, weil man von den Verhältnissen der letzten Jahrhunderte zurückschließt auf frühere Jahrtausende. Es ist richtig, die Kunst Frankreichs wurde seit dem 17. Jahrhundert von Paris aus gemacht und Louis XIV. wurde für die Aufmachung der Höfe und Residenzen von ganz Europa maßgebend. Aber hat jemand sachlich untersucht, ob die Bildende Kunst unter Louis XIV. schöpferisch an Werten gewann, Paris damals nicht vielmehr nur der Modeplatz der höfischen Aufmachung und des gesellschaftlichen Luxus war und die Kunst eine Ware, die in Akademien und Fabriken für Ausstattungszwecke hergestellt wurde? Waren damals die bodenständigen Keime dieses westlichen Teiles von Europa wirklich schon derart verbraucht, daß man sich mit dem aus Italien und bald überallher bezogenen Wissen und Können begnügen mußte? Das gilt gewiß noch nicht für die Zeiten, die wir als Mittelalter und Altertum zu bezeichnen gewohnt sind, es gilt aber auch noch nicht für die Zeiten, in denen Westeuropa sich als geschlossene Machtgruppe auftat. Das Rokoko zum Beispiel ist, scheint mir, der Beweis dafür, daß der Norden auch dort noch lebendig war. Fangen wir nur erst einmal an, wie es auf der Jahrhundertausstellung in Berlin dem 19. Jahrhundert gegenüber geschah, jene Künstler und Forscher hervorzusuchen, die dem Zwange der Macht nicht unterlagen, schreiben wir statt Geschichte Entwicklung, dann werden sich die in den letzten Jahrhunderten her-

gestellten Geschichtszusammenhänge in vielen Wissensgebieten bald als einseitig gefärbt und sachlich unbrauchbar herausstellen. Man nehme nur als Musterbeispiele humanistischer Aufmachung Wölfflins Arbeiten und für den Übergang vom Altertume zum europäischen Mittelalter diejenigen von Riegl oder Heinrich Thiersch' Buch über den Pharos (vgl. meine Antworten in der Zeitschrift für Bildende Kunst, 1919, „Altai-Iran", und Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, XXIII, 1909, I, 354 f.).

Die Häufung von Denkmälern an einem Orte ist von geschichtlicher Bedeutung, Entwicklungen lassen sich daraufhin nicht erkennen. Diese stecken in jenen Voraussetzungen, die die Fachforschung und Vorgeschichte wie Völkerkunde allmählich für alle humanistischen Fächer schaffen müssen. Erst wenn wir uns bewußt sein werden, daß die Entwicklung sehr oft beim Eintritt in das Licht der Geschichte, das heißt der Aussagen schriftlicher Quellen längst abgeschlossen ist, wenigstens im entscheidenden Unterbau, dann wird der Unterschied von Geschichte und Entwicklung, der den meisten heute noch gar nicht aufgegangen ist, anfangen zu wirken. Es mag im Rahmen politischer Absichten gelegen sein, die Geschichte jedes Einzelfalles zu kennen; für die wissenschaftliche Einstellung, die eben auf das Allgemeine und dessen Entwicklung geht, hat der Einzelfall, und wenn er auch den Namen Rom, Paris usw. trägt, keine so ausschlaggebende Tragweite, wie sie die politische Geschichte gern zwangsweise geradezu im Dienste irgend welcher Mächte herstellen möchte. Im rein wissenschaftlichen Sinne betrachte ich als das Haupthindernis der Entstehung einer frei ausblickenden Sachwissenschaft auch in dieser Richtung vorläufig noch den Durchschnittshumanismus, der sich nur zu leicht in den Dienst der von den Großstädten aus herrschenden Mächte stellt. Er ist im Laufe der Zeit zu einer Geißel geworden, wird von Akademien und Fakultäten einseitig mißbraucht, muß daher, da er sich wie jede Orthodoxie nicht der notwendigen Änderung fügen will, bekämpft werden. Ich hoffe, im Schlußvortrage zeigen zu können, wie das durch Umwandlung der Akademien und Fakultäten zu Forschungsinstituten oder Ergänzung durch solche geschehen kann. Damit wird die zwischenvölkische Zusammenarbeit nicht unterbunden, sondern erst recht planmäßig und in gerechter Verteilung ausgebildet werden. Die für die geordnete Verwaltung notwendigen Fachschulen können daneben ruhig in den verschiedenen Hochschulgattungen bestehen bleiben.

5. KULTURGESCHICHTE.

Die neuesten Schlagworte der Historiker und Philologen sind „Entwicklung" und „Kulturgeschichte". Da ich von ersterer ausführlich zu sprechen haben werde, letzteren Ausdruck aber später grundsätzlich meide, sei gleich hier ein Wort zu dieser Angelegenheit gesagt. Es war oben (S. 3) von Lamprechts Bestrebungen die Rede und wie es auf seine Art nicht gehe. Das Wort „Kultur" wird zudem in so wechselnder Bedeutung gebraucht, daß man es nicht nur als Fremdwort, sondern schon um des

eingerissenen Mißbrauches willen als zu vieldeutig und gänzlich abgeschliffen besser fallen läßt. Die Historiker meinen damit gern die „materielle Kultur“, das heißt die Sachen des täglichen Lebens, und erschließen diese besten Falles aus der „Altertums“kunde, also aus der mit Philologie durchsetzten Archäologie. Demgegenüber verlange ich in allen Gebieten die Aufrichtung einer Wesenswissenschaft, die fachmännisch, das heißt nicht nur im Sinne der Geschichtsforschung denkmalkundlich unter Anwendung des Ähnlichkeitsvergleiches vorgeht. Das wird ja für das eine Fach, die Forschung über Bildende Kunst, im vorliegenden Buche näher auszuführen sein. Im übrigen vergleiche man die seit E. Gothein „Die Aufgaben der Kulturgeschichte“, 1889, stetig anwachsende Literatur (Below, Goetz und andere).

Es geht nicht an, daß mit einem Fache, etwa Kunstgeschichte oder Wirtschaftsgeschichte, „Kulturgeschichte“ schlechtweg verbunden wird. Vielmehr sollte unter Mitarbeit aller Fachinstitute ein allen gemeinsames „Geisteswissenschaftliches Forschungsinstitut“ oder ein „Haus der Geisteswissenschaften“ bestehen, das die Ergebnisse der Einzelwissenschaften zusammenfaßt und sie nach dem aus der Gesamtheit der Geistesforschung erschlossenen Eigenplan und dem Eigenverfahren einordnet, bezw. das Ergebnis von dem auf das Ganze, Allgemeine und das Werden des menschlichen Geistes gerichteten Gesichtskreise aus prüft und gegebenen Falles zur Nachprüfung an das Fach zurückleitet. Ebenso hätten die Fachinstitute die Vorschläge des Gesamtinstituts nachzuprüfen und sie unter Umständen zurückzuleiten. Zukunftsmusik!

Der Gedanke an die „Menschheit“ als Ganzes, den wir so lange als eine Unmöglichkeit (Utopie) behandelt haben, wird jetzt wissenschaftlich gefordert und tritt als der rettende maßgebend in den Vordergrund. Wenn sich die Volkskörper gegenseitig zerfleischen, wie nie vorher, der „nationale“ Gedanke zum Kampfruf aller gegen alle wird, dann hat die Wissenschaft die Pflicht, sich auf die höchsten Ziele ihres Daseins zu besinnen und zum Rechten zu sehen. Die Geisteswissenschaften können ohne diese Einstellung fachmännisch nicht weiter. Das sollten die Rechtgläubigen jeder Richtung einsehen und ihre Sondergelüste zurückdrängen zugunsten der Menschheit. Trennende Kirchen, Sprachkreise, die zu Interessenkreisen werden usw., sind nur Wasser auf internationale Mühlen, die anderes mahlen, als die Wissenschaft es darf. Der Weltkrieg mit seinen Folgen bedeutet freilich einen Bankrott der Menschheit. Wenn daher diejenigen, denen die Pflege der geistigen Güter anvertraut ist, sich nicht sachlich zusammenschließen, können daraus Zustände entstehen, die den Menschen bedauern lassen werden, daß er Werkzeuge ausbildete, die es dem Geist ermöglichten, ausgleichend zwischen die Naturkräfte zu treten. Nie war der nationale Auffassungssport so in Blüte wie heute. Ich nehme dabei „Nation“ im Sinne R. Tagores.

All dieser Politik gegenüber muß also sachliche Besinnung verlangt werden. Burckhardt schon sah das in seiner „Griechischen Kulturgeschichte“,

I, 3: „Ein Vorteil der kulturhistorischen Betrachtung überhaupt ist nun vor allem die Gewißheit der wichtigeren kulturhistorischen Tatsachen gegenüber den historischen im gewöhnlichen Sinne, den Ereignissen, welche der Gegenstand der Erzählung sind. Letztere sind mannigfach ungewiß, streitig gefärbt oder, zumal bei dem griechischen Talente zum Lügen, von der Phantasie oder vom Interesse völlig erdichtet. Die Kulturgeschichte dagegen hat *primum gradum certitudinis*, denn sie lebt wichtigernteils von dem, was Quellen und Denkmäler unabsichtlich und uneigennützig, ja unfreiwillig, unbewußt und anderseits sogar durch Erdichtungen verkünden, ganz abgesehen von demjenigen Sachlichen, welches sie absichtlich melden, verfechten und verherrlichen mögen, womit sie wiederum kulturgeschichtlich lehrreich sind."

6. KAMPF UND AUSGLEICH.

Der Verfasser hat, obwohl er nicht etwa mit einem verstandesmäßig erdachten und vorher zurechtgelegten Plane, sondern schrittweise, durch die wachsende Erfahrung seines Arbeitslebens gedrängt, vorgegangen ist, einen Kampf ausgelöst, dessen Erscheinungen als typisch bezeichnet, daher verallgemeinernd durchgesprochen werden können. Er sah sich, seit sein Werk „Orient oder Rom" 1901 erschien, einer kirchlich-orthodoxen, seit 1904 „Der Dom zu Aachen" herauskam, einer höfischen, seit seine Werke über Asien erschienen, einer wachsenden humanistisch-orthodoxen Strömung gegenüber. Dabei gehört zur Art der Kampfführung, wie sie einzelne Philologen und Historiker bisher gegen den Verfasser einzuschlagen beliebten — mit den Philosophen hatte er bis zum vorliegenden Buche nichts zu tun —, daß sie gegenüber einer erstens dem örtlichen Gesichtskreise nach, zweitens durch die planmäßige Einstellung auf das Allgemeine sich offenbarenden Neuerung, mit den dafür erst allmählich klar werdenden Verfahren und Zielen, ohne jede Rücksichtnahme bleiben und schon von den ersten Versuchen in den neuen Bahnen pharisäisch verlangen, daß sie mit dem gleichen durch Geschlechter ausgebildeten Rüstzeug ausgestattet seien, wie sie es, einer auf des andern Schultern stehend, für die Quellenforschung und Denkmalkunde erarbeitet haben. Sie klammern sich an Einzelheiten und geben sich nicht im geringsten Mühe, das Ganze zu erfassen, als wenn es sich trotz aller anfangs tastenden Versuche nicht um eine ernste Lebensarbeit handelte. Aber immerhin, zur Einsicht kann man niemand zwingen, wohl aber sollte man erwarten, daß nicht entstellt wird. Das aber hat tatsächlich und trotz wiederholter öffentlicher Mahnung immer wieder einer getan, von dem unten S. 288 noch zu reden sein wird. Es ist mir nicht bekannt, daß der akademische Senat, dem ich dieses Vorgehen eines Angehörigen der größten deutschen Hochschule vorhielt, dazu Stellung genommen hätte. Solche Angelegenheiten müßten aber, wäre es den verantwortlichen Stellen ernst mit der sittlichen Reinheit der Forschung, unbedingt vor aller Öffentlichkeit erledigt werden.

Der Forscher hat in den seltensten Fällen Zeit und Geld genug, um solche Dinge im gerichtlichen Wege durchzuführen. Auch hat er Besseres zu tun, als gegen bösen Willen anders, als ich es „Ursprung“ 50 tat, einzuschreiten, es müßte denn sein, daß er feig oder berechnend zurückwiche.

Es gibt natürlich Einrichtungen genug, die, geschichtlich geworden, der neuen Wendung widerstreben. Akademien und Fakultäten zum Beispiel wehren sich selbstverständlich auf Tod und Leben, von ihrem humanistischen Monopol zurückzutreten. Ästhetiker und Philosophen rücken nicht minder belästigt an ihren Brillen. Einzelne Historiker rufen nicht umsonst die wechselseitige Versicherung der Mittelmäßigkeit auf. Das alles war zu erwarten, der Kampf daher nicht zu umgehen.

Es frägt sich nun, ob ein Ausgleich möglich sei. Im vorliegenden Buche soll der Versuch gemacht werden, durch Darlegung des Werdens und Drängens einer einzigen unter den Geisteswissenschaften den Weg der Verständigung zu suchen. Vielleicht beruhen die Gegensätze doch öfter nur darauf, daß die Vertreter der alten philosophischen und philologisch-historischen Richtung nie im Zusammenhang über Wesen und Ziel der geforderten Neuerungen unterrichtet wurden. Sie nehmen zum Beispiel ihre Kenntnis der „Kunstgeschichte“ aus den Aussagen ihrer Gesinnungsgenossen und den jetzt zur Verfügung stehenden Handbüchern. Die darin vorgetragene Anschauung begann freilich ihr Werden damit, daß „Fachleute“, und zwar Maler Lebensbeschreibungen veröffentlichten. Der Fachmann, den wir heute aufrufen, ist ein anderer als jene Parteimänner, sie mögen nun Vasari oder Karel van Mander oder Sandrart usw. heißen. Diese verstanden ihr Fach nicht vom wissenschaftlichen, sondern vom Standpunkte des Ausübenden und waren glücklich, sich als Humanisten geben zu können. Der erste Große, der dem Fache selbst, der Forschung über Bildende Kunst erstand, war Winckelmann, der, solange er in Deutschland lebte, freilich nur die Quellen, dann aber in Italien die Denkmäler der griechisch-römischen Kunst untersuchte und daraufhin seine „Geschichte“ schrieb. Andere Philologen und Historiker haben sich ähnlich dankenswert um andere Teile der Kunstgeschichte bemüht und so ist 1820—1855 etwa unter ihrer Mitwirkung jener Mythos zustande gekommen, der als Kunstgeschichte bezeichnet wird, heute allen geläufig ist und an dem alle, auch die Nichtfachmänner, mitarbeiten. Ja es gibt unter ihnen Wortführer, wie etwa Heisenberg und Herzfeld, denen selbst von den Fachgenossen wegen ihrer humanistischen Beziehungen mehr geglaubt wird als dem Fachmanne. Sprachen und Geschichte, auf denen sich heute die Geisteswissenschaften aufbauen, sind, soweit es sich um allgemeine Kenntnisse, nicht um das Wesen von Sprache und Geschichte handelt, doch mehr oder minder reine Voraussetzungen der wissenschaftlichen Arbeit. So lange Gelehrte, wie etwa Eduard Meyer, Geschichte, im gegebenen Falle allgemeine Geschichte des Altertums schreiben, ohne selbständig in den einzelnen Fächern erarbeitete Kenntnis des aus den orientalischen Sprachen und Denkmälern herausgestellten Wesens, ist das

ja deutlich genug. Seine Geschichtsmache ist weniger sachlich von Wert denn als Zeugnis der Geschichtsauffassung des Führers einer Schule unserer Zeit. Anders, wo es sich um Geschichte im Rahmen eines bestimmten Faches: der Sprache, der Bildenden Kunst, des Rechtes, der Religion oder einer andern Lebenswesenheit handelt. Ich konnte zum Beispiel über die Baukunst der Armenier schreiben auf Grund der Kenntnis der einschlägigen Denkmäler, indem ich dabei planmäßig Sache und Beschauer trennte und beide nach Kunde, Wesen und Entwicklung behandelte. Freilich habe ich mich nachträglich mit den bisherigen Ansichten der Historiker und Philologen auseinandergesetzt; der Widerspruch war gar nicht gering. Aber in der Hauptsache handelte es sich um Tatsachen, die eben nur der Fachmann, nicht ein rein hilfswissenschaftlich Geschulter feststellen konnte. Es war bisher üblich, daß in den Geisteswissenschaften die Historiker und Philologen in allem und jedem mitredeten, etwa wie die Juristen in Fachfragen. In Zukunft werden die Fachleute in den Vordergrund treten und Allgemeine Geschichte erst durch ihre Zusammenarbeit ermöglichen.

Als Fachleute aber können nur solche gelten, die von der sachlichen Erfahrung im einzelnen Fache ausgehen, also nicht Philosophen und Politiker, wenn sie vom Standpunkte ihrer Parteien, etwa im Gebiete der Bildenden Kunst von dem der Ästhetik aus, mitreden. Wissenschaft kann nur rein auf der Erfahrung im Fache, das heißt den Sachen selbst aufgebaut werden, jede persönliche Stellungnahme geht über ihren Rahmen hinaus und muß grundsätzlich und streng von ihr als Beschauersache geschieden werden. Der Beschauer und seine Wandlungen sind ebenso Gegenstand der Forschung und der andern Richtung gleichberechtigt, aber keinesfalls dieser übergeordnet. Was uns fehlt, ist die planmäßige Einstellung auf das Wesen jedes einzelnen Fachgegenstandes und die Überwindung jeder Art von Bevormundung durch Philologie, Geschichte, Philosophie und Politik. Nur der Staat ist gesund, der planmäßig dem Wesen der Lebenswesenheiten und Lebensbetätigungen nachgeht und von seinen Beamten verlangt, daß sie nie die Fühlung mit den Fortschritten der Erkenntnis in der vorurteilsfreien Sachforschung verlieren und ihren Ergebnissen im tätigen Leben Rechnung tragen.

Deshalb lege ich auf das Forscherhaus den entscheidenden Nachdruck umsomehr, als es in den Geisteswissenschaften kaum (etwa im Kant-Institut) bekannt ist und ein Forscher hier kaum geschätzt, eher über die Achsel angesehen wird. Er steht allen Strebenden im Wege, weil er sich nicht um die Geltendmachung von Kulturkreisen, sondern um die aus dem Wesen seines Faches entspringende Wahrheit kümmert. So lange für diese Art kein Verständnis besteht, Hilfswissenschaftler, Philosophen und Politiker vom Staate höher geschätzt werden als die schlichte, zurückgezogene Art des Fachmannes, fehlt dem Leben die einzige Grundlage, auf der sich bauen läßt.

Inzwischen fragt man, was Philologen und Historiker eigentlich von der Wesenswissenschaft und der Forschung in den einzelnen Fächern

verstehen? Sie bewegen sich in einzelnen Sprachkreisen und sehen die Denkmäler womöglich durch die Brille der schriftlichen Aussagen. Fachleute im wissenschaftlichen Sinne sind sie ebensowenig, wie es in der Kunstgeschichte die Maler waren. Sie bereiten, jeder in seinem Sprachkreise, ganz allgemein den Unterbau der auf historischem Boden arbeitenden Forschung vor. Der Bau selbst aber kann nicht aus Nachrichten und der Kenntnis einzelner Denkmälergattungen und von einzelnen Orten oder Zeiten aus aufgeführt werden, sondern nur unter Beachtung des Ganzen und Allgemeinen, weil ein Teil den andern bedingt und schon dann in der Luft hängt, das heißt der „Auffassung" überlassen bleibt, wenn er nicht rein in der Beobachtung der Sachen und deren Loslösung von der Auffassung des Beschauers verankert ist. Die alle Sprachkreise umfassende, auf Grund vergleichender Forschung erworbene Kenntnis kann nur der erreichen, der sein Leben lang den Denkmälern seines Fachgebietes im Ganzen des Erdkreises nachgegangen ist und sie ihrem Wesen nach als Lebenszeichen verstehen gelernt hat. Dieser Umfang bestimmt das „Fach", „Fachmann" ist, wer mit diesem Gesichtskreise jedes einzelne Denkmal als Wesenstatsache (Kunstwerk) genau und immer wieder planmäßig betrachtet. Er allein, besser ein Forschungsinstitut, wird im Wege des vergleichenden Verfahrens fachmännisch, das heißt sachlich vorgehen können, zum Werkzeuge der Sachen werden und sich hüten, Zusammenhänge im Wege persönlicher Auffassung herzustellen. Die Durchschnittshumanisten sind nicht imstande, solche aus den Sachen heraus gefundene Ergebnisse von ihren unwissenschaftlichen Annahmen zu unterscheiden. Sie verurteilen sie leicht als unphilologisch und unhistorisch (vgl. die Historische Zeitschrift in meinem „Kunde, Wesen, Entwicklung" S. 267 f.).

Will man sich rein sachlich einen Spiegel der Art unseres bisherigen Weges vorhalten, so betrachte man, wie in einem uns nicht durch Erbschaft und Gewohnheit lieb und teuer gewordenen Gebiete unbefangen vorgegangen wurde, um geschichtlich Einblick zu gewinnen. Nehmen wir das chinesische Porzellan. Zuerst schreibt 1717—1724 der Jesuit d'Entrecolles das nieder, was er in China darüber erfahren konnte, dann übersetzt 1856 Stanislas Julien die Quellenwerke der Philologie, Hirth stellt daran manches richtig und der Arzt Bushell veröffentlicht 1897 ein Prachtwerk, in dem er die Erfahrungen der Sammler und Kenner verwendet. Damit erst beginnt man die Werke selbst wissenschaftlich anzusehen. Die chinesische Mauer der Forschung, die Sprache, verliert nun erst ihre Schrecken. Wenn wir uns in Zukunft von vornherein an die Verarbeitung der künstlerischen Tatsachen machten, statt mit den Quellen zu beginnen und diese von der Mitarbeit von Historikern und Philologen erwarteten? Was sollen sie denn anderes als in allen Fächern Hilfsdienste leisten? Ist das etwa an sich nicht verdienstlich genug? Wozu sind sie denn sonst eigentlich da? Um aus dem Stegreif den Fachmann zu spielen und die nachgewiesenen Tatsachen überdies geschichtsphilosophisch zu

verbrämen? Der Forscher darf sich nicht von der Lebenswesenheit, der er nachgeht, dauernd ablenken lassen. Philologie und Geschichte sind im engeren Sinne Fertigkeiten, die eine lebenslange, ununterbrochene Schulung ebenso verlangen wie die Facharbeit selbst; im weiteren Sinne, das heißt in Auffassung und Darstellung, sind sie Kunst, nicht Wissenschaft. Man sehe doch oder wolle in diesen Dingen endlich einmal klar sehen.

Man wird um Möglichkeit und Wesen einer „Universalgeschichte" streiten können, dürfte aber sofort zur Besinnung kommen, wenn man von der Geschichte nur die Tatsachen beibehält, alle Verknüpfung und Philosophie aber beiseite läßt und nun die kritisch festgestellten Sachen allein vom einzelnen Fach aus auf ihre Werte hin betrachtet. Man hat dann nicht Geschichte oder Entwicklung (im Sinne der Geschichtsforschung, vgl. dazu Schmollers Jahrbuch 44, 642) zu vergleichen, sondern eben diese Sachen. Dabei wird erst klar, daß die Wissenschaft die Einstellung auf das Ganze der Menschheit zur unbedingten Voraussetzung hat, weil das Arbeiten sonst überhaupt kein wissenschaftliches ist. Wer immer und immer wieder seine Beschauermeinung, Auffassung, eine Geschichtsphilosophie oder wie man diese europäische Eigenmächtigkeit im Verknüpfen von Tatsachen sonst nennen mag, mit sachlich selbstlosem Denken, das heißt Wissenschaft, verwechselt, der sollte besser von vorn anfangen, statt wie ein politischer Phrasendrescher sich ewig haltlos um sich selbst zu drehen. Insbesondere haben sich einzelne Akademiker einen Predigerton zugelegt, der gut vor eine gläubige Gemeinde paßt, außerhalb dieser nur Bedauern und Achselzucken hervorruft, der Einheit wissenschaftlichen Geistes aber leicht das Grab gräbt (vgl. Acta academiae Aboensis, Humaniora III: 3).

Das Schlagwort von der historisch-genetischen Methode könnte den Eindruck erwecken, als wenn eine solche von den Geisteswissenschaften tatsächlich bereits erarbeitet wäre. In Wirklichkeit ist man über das Schlagwort nicht hinausgekommen und es hat besonders im Fache der Forschung über Bildende Kunst niemand für notwendig befunden, die Fragen der Entwicklung grundsätzlich zu erörtern. Die Vorstellung, es sei mit der Feststellung der äußeren „genetischen" Zusammenhänge getan, ist unausrottbar. Anderseits gibt Theodor Lindner seiner Untersuchung über das Wesen der geschichtlichen Entwicklung den Obertitel „Geschichtsphilosophie"; damit allein ist sein ganzes Bemühen als im Kern unwissenschaftlich gekennzeichnet. Es geht eben durchaus nicht an, daß wir Sach- und Beschauerforschung durcheinander mengen.

Die Geschichte krankt bisher an den Erscheinungen ihres Werdens. Sie hat sich notdürftig einen für manchen verblüffenden Faltenwurf ausgedacht; ihr Körper aber ist als Wissenschaft nicht lebensfähig. Wie es gemacht werden muß, suchte ich in meinem Armenienwerke zu zeigen, worin ich zunächst rein fachmännisch Denkmäler, Wesen und Entwicklung feststellte und dann erst S. 601 frug: wie sieht daneben das aus, was man bisher gern als „Armenische Geschichte" ausgibt. Zwischen

meinen Ergebnissen und den landläufigen Anschauungen über Werden und Entwicklung der altchristlichen Kunst Armeniens besteht ein so tiefgehender Unterschied, daß die Auseinandersetzung mit ihnen ungemein fruchtbar werden mußte. Das ist der Weg des Fachmannes: er darf sich nicht von vornherein bemühen, mit den geltenden Legenden in Frieden auszukommen, muß Sache und Beschauer trennen, erstere streng fachmännisch, letzteren dann ebenso sachlich, aber in der Form mit so seidenweichen oder Fausthandschuhen behandeln, als es ihm immer nach Blut und Erfahrung gut erscheint.

Ich glaube gern, daß Kunstgeschichte der „Hohen Kulturen“ nicht von der Bildenden Kunst aus verstanden werden kann (Spengler, II, 587). Sie war ja da Dienerin; darüber ist Geschichte zu schreiben, nicht aber die Entwicklung der Bildenden Kunst. Heute wollen wir letzteres. Der Fachmann muß zuerst den inneren Wert der Lebenswesenheit, mit der er sich berufsmäßig beschäftigt, kennen; erst dann kann er die Schicksale dieser Lebenswesenheit im Laufe der Geschichte beurteilen. Die Historiker gingen äußeren Blütezuständen (Zivilisationen) nach, wir inneren (Kulturen). Sie nennen nur die Dinge nicht beim Namen.

7. SACHE UND BESCHAUER.

Wir haben die heutige Hochspannung in den Geisteswissenschaften im wesentlichen dem Humanismus und jenem Historismus zugeschrieben, mit dem sich ersterer seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine handwerksmäßige Grundlage geben wollte, wenigstens soweit die Quellen- und Denkmalkunde in Betracht kommt. Im übrigen hat er sich mit der Geschichtsphilosophie verbrüdert und glaubt auf dieser historisch-philologischen und philosophischen Grundlage es herrlich weit gebracht zu haben. Armes Europa! Die Suppe, die der Humanismus da als wissenschaftlich zusammengebraut hat, wird in kurzer Zeit kaum noch für brave Altphilologen genießbar sein. Im übrigen wird man anfangen, Forderungen an die Geisteswissenschaften zu stellen, die den „Ruck von der Antike weg“, den man deutlich beim Eintritt des sogenannten Mittelalters merkt („Ursprung“, 1 f.), an Wirkung noch übertreffen dürften. Zunächst handelt es sich darum, Sache und Beschauer streng auseinanderhalten zu lernen. Nachdem ich im vorhergehenden die Neueinstellung auf die Sachen hin im Auge hatte, entsteht die Frage, was vom Standpunkte der einzelnen Fachwissenschaften mit dem Beschauer zu geschehen habe.

Der Humanismus hat in seiner wissenschaftlichen Unreife dem Beschauer selbst breitesten Spielraum in der Geschichtsforschung gegönnt. Das ist ja, wie oben ausgeführt wurde, der Grund, weswegen immer wieder gefragt wird, ob die humanistischen Fächer überhaupt Wissenschaften seien. Allmählich hat sich das aberwitzige Dreinreden jedes einzelnen in Sachfragen derart gesteigert, daß man in den Lehrbüchern darauf wie selbstverständlich Gewicht legt. In Wirklichkeit ist das eine

Forschungsrichtung für sich, die ganz getrennt von der Sachforschung geführt werden muß. Davon im vorletzten Vortrage. Hier sei nur die Zuspitzung der Beschauerfrage in zweierlei Richtung berührt.

Wenn ich anfange, Sache und Beschauer auseinanderzuhalten, so wird auch jenem Geiste ein Riegel vorgeschoben, der sich infolge der Schwäche der Menschheit nach dem Kriege immer mehr ausbreitet, jenem mit spitzfindigen Einfällen und geistreichen Auslegungen wuchernden Judentum und seiner arischen Gefolgschaft, die beide aller folgerichtig vorgehenden Sachwissenschaft ebenso gefährlich werden, wie die Ausbeutung dem gesunden wirtschaftlichen Leben. Ich weiß mich mit einigen meiner jüdischen Freunde, die zur Einfachheit und dem selbstlosen Hingegebensein an die Sachen zurück wollen, eins, indem ich die Judenschaft selbst zur Hilfe in dieser Säuberung aufrufe. Wenn es so weiter geht wie im Augenblicke, daß Einfälle und Ausbeutung zur Weltmacht zu werden drohen, so steht eben alles auf dem Spiele.

Die große Gefahr liegt zudem darin, daß die Juden und ihre Geistesverwandten heute nach dem Kriege die ganze Welt durchsetzen und überall Herrschaft ausüben. Bedenkt man dabei, daß sie über alle staatlichen Grenzen hinaus geeinigt vorgehen, so ist klar, daß zu fürchten ist, die Herrschsüchtigen unter ihnen würden eine neue Art von Weltmacht aufrichten. Das sollten sich die Völker gesagt sein lassen und ihre trennenden Gegensätze endlich vernünftig über Bord werfen, um geeinigt an die stetige Entwicklung des Gedankens der Menschheit herantreten zu können. Nur so würde das Judentum als wichtige treibende Kraft, die ihr niemand absprechen wird, zum Segen werden.

Allerorten treten unter den Juden immer offensichtlicher führende Geister auf, die im Wege der jüdischen, von Land zu Land fliegenden Ausbreitung rasch Weltruf gewinnen und durch die Presse allein schon alles in Schatten stellen, was sich daneben an tüchtigen, nichtjüdischen Kräften regt, ja diese ganz natürlich überflügeln, weil die Menschheit ja noch immer, das heißt jetzt sogar erst recht wieder ihre Volksverschiedenheit zu unzähligen hemmenden „nationalen“ Grenzen aufbauscht. Wenn Natur-, Geistes- und technische Wissenschaften sich nicht auf übervölkischen, in meinem Sinne sachlichen Boden stellen, wird sich die Eigenart des Judentums als Beschauer derart hemmungslos ausleben, daß für alle Teile Unsegen aus einer Bewegung herauskommt, die in ein großes Ganze und Allgemeine eingeordnet und zu stetiger Entwicklung gebracht, der gesamten Menschheit zum Nutzen sein könnte. Die Kunstgeschichte weiß von diesen Dingen ein Lied zu singen.

Die Wissenschaft muß nüchtern und selbstlos bei der Tatsache bleiben, sie leistet Kärrnerarbeit. Dem die Tatsachen verknüpfenden Menschengeiste, ich nenne ihn vom Standpunkte der Bildenden Kunst aus den Beschauergeist, bleibt es überlassen, die Wissenschaft in Kunst, Lebenskunst wenn man will, umzusetzen. Jedes Fach wird sich mit den Tatsachen der Beschauerforschung, das heißt dem Nachweise, wie sich der

Beschauer mit den Tatsachen der Sachforschung auseinandergesetzt hat, beschäftigen müssen, hängt doch davon Wohl und Wehe des Faches und seine geschichtliche Entwicklung ab. Daneben darf der Beschauer nicht im Beobachter verkümmern. Ich hoffe mit der Wesenswissenschaft und einer planmäßig durchgeführten Entwicklungsforschung nicht nur die Grundmauern der Wissenschaft zu erweitern, sondern auch dem Beschauer neue Welten zu eröffnen. Um zu zeigen, wie ich davon denke, möchte ich Rabindranath Tagores seherische Worte „Sadhana“ (München 1921, 37) hiehersetzen, wo er von der Notwendigkeit der Einstellung auf das Ganze und Allgemeine, das All, spricht: von jenem „allbewußten und alldurchdringenden Geiste, in dem es (das irdische Denken) den Bereich seines Bewußtseins über die ganze Welt ausdehnte. Aber man kann einwenden, daß dies für den Menschen eine unmögliche Aufgabe ist. Wenn diese Ausdehnung des Bewußtseins ein Zunehmen nach außen bedeutete, so wäre diese Aufgabe endlos; es wäre, als wollten wir versuchen, das Meer auszuschöpfen, um an die andere Seite zu gelangen. Solcher Versuch, alles zu erkennen, würde damit enden, daß wir nichts erkennten. — Aber in Wahrheit ist die Forderung nicht so unsinnig, wie sie klingt. Der Mensch steht jeden Tag wieder vor der Aufgabe, wie er sich genug Raum schaffen und seine Lasten tragen kann. Seiner Lasten sind viel, zu viel, als daß er sie tragen könnte, aber er weiß, daß er durch Anordnung nach einem System ihr Gewicht erleichtern kann. Wenn sie ihm zu schwer und unhandlich werden, so weiß er, es kommt daher, daß es ihm noch nicht gelungen ist, das System zu finden, das jede an ihre richtige Stelle rückt und das Gewicht verteilt. Dies Suchen nach einem System ist im Grunde ein Suchen nach Einheit, nach Synthese; es ist unser Versuch, die heterogene Zusammengesetztheit des äußeren Stoffes durch innere Anordnung in Harmonie zu wandeln. Bei dem Suchen wird es uns allmählich klar, daß, wenn wir das Eine finden, wir alles besitzen; daß darin in Wahrheit unser letztes und höchstes Vorrecht besteht. Dies beruht auf dem Gesetz jener Einheit, die, sobald wir sie nur erkennen, unsere dauernde Stärke ist. Ihr Lebensprinzip ist die Kraft, die in der Wahrheit liegt; in der Wahrheit jener Einheit, die die Vielheit in sich schließt. Der Tatsachen sind viele, aber die Wahrheit ist eine. Der Verstand, den wir mit den Tieren gemein haben, weiß Tatsachen, aber die Menschenseele vermag die Wahrheit zu begreifen. Der Apfel fällt vom Baume, der Regen strömt zur Erde — wir können unser Gedächtnis mit einer endlosen Reihe solcher Tatsachen belasten und kommen doch nie zum Ziel. Aber wenn wir einmal das Gesetz der Schwere erkannt haben, so brauchen wir nicht mehr endlos Tatsachen zu sammeln. Wir sind zu einer Wahrheit vorgedrungen, von der aus wir zahllose Tatsachen überblicken. Solche Entdeckung einer Wahrheit ist eine reine Freude für den Menschen; sie ist eine Befreiung seines Geistes. Denn eine bloße Tatsache ist wie eine Sackgasse, sie führt nur zu sich selbst und nicht über sich hinaus.

Aber eine Wahrheit eröffnet uns einen ganzen Horizont, sie führt uns ins Unendliche. Daher kommt es, daß, wenn ein Mensch wie Darwin eine einfache, allgemeine Wahrheit auf dem Gebiete der Biologie entdeckt, diese dort nicht Halt macht, sondern — wie eine Lampe ihr Licht weit über den Gegenstand, denn sie erhellen soll, ausdehnt — über ihren ursprünglichen Zweck hinausgeht und den ganzen Bereich menschlichen Lebens und Denkens erleuchtet. So sehen wir, daß die Wahrheit, während sie alle Tatsachen einschließt, doch kein bloßes Aggregat von Tatsachen ist — sie geht nach allen Seiten über sie hinaus und weist uns auf das unendliche Sein."

Wie Tagore, so sehe ich die Tatsache; aber die Wissenschaft hat es eben doch nur mit ihr zu tun. Die Geisteswissenschaften stehen heute freilich planmäßig erst auf der untersten Stufe der Tatsachenforschung. Dieses Buch will Plan und Verfahren der höheren Stufen herausarbeiten. Daneben soll der Beschauer nicht ganz über der Sache vergessen werden; aber freilich soll auch er uns nur so weit beschäftigen, als er Gegenstand wissenschaftlicher Beobachtung im einzelnen Fache, im vorliegenden Falle also der Forschung über Bildende Kunst ist.

Nicht bei der untersten Stufe der Tatsachenforschung, der philologisch-historischen dürfen wir stehen bleiben. Der Fachmann muß sie im Sinne des Wesens seines Fachgebietes verarbeiten und der Entwicklungsforscher sie aus dem All heraus zu begreifen suchen. Dann erst kommen die Tatsachen der Beschauerforschung. Von den allzubequem Bescheidenen sowohl, wie von denen, die aus Hochmut bei der philologisch-historischen als der einzig wissenschaftlich zulässigen Tatsache bleiben, gilt Tagores Wort (Sadhana, 100): „Die Menschen, die mit der Gabe des Buchstabengeistes gestraft sind, sind Unglückliche, die immer mit ihren Netzen geschäftig sind und das Fischen versäumen." Aber freilich Netze flicken ist eine Fertigkeit, Fischen erfordert höhere Verfahren, die sehr gründlich gelehrt und gelernt sein wollen. Dazu taugt zudem nicht jeder.

8. DIE FORSCHUNG ÜBER BILDENDE KUNST.

Der Schritt, um den es sich jetzt handelt, ist der, aus dem beschränkten Gesichtskreise der älteren Philologen und Historiker hinauszukommen und sich nicht zu früh bei der philosophischen Auffassung zu befriedigen. Die Wissenschaft, die zuerst das Ganze des Erdkreises, den Menschen im ganzen Verlaufe seines Auftretens und in allen seinen gesellschaftlichen Schichten erfaßt, dazu dem Allgemeinen, das heißt den inneren Werten ihrer Wesenheit nachgeht, wird den andern Geisteswissenschaften voranleuchten. Diese Wissenschaft könnte, scheint auch mir, tatsächlich die Forschung über Bildende Kunst sein. Deshalb ist es nicht einfach Selbstüberhebung, wenn gerade bei den jüngeren unter uns, die nicht selbstgefällig auf den ästhetischen und philologisch-historischen Polstern ruhen, sondern sich in Problemstellungen abarbeiten —

wie es zum Beispiel Alois Riegl und Ernst Heidrich taten — beide leider vor der Zeit dem Leben entrissen —, der Gedanke auftauchen konnte, ihr Fach methodisch an die Spitze der Geisteswissenschaften treten zu sehen. Das war kein falscher Ehrgeiz, sondern ein sehr berechtigtes Empfinden, das die Erfahrung im Fache gezeitigt hat. Schon Schnaase (1. A. I S. XII) sah, daß der Nutzen eigentlich auf Seite der Geschichte sei: die Kunst gäbe Mittel an die Hand, um die Richtung und Kraft von Bestrebungen und Gefühlen, Geistigem, Sittlichem und Materiellem abzumessen und zu bestimmen. Ähnlich Burckhardt.

Die Denkmäler der Bildenden Kunst gehören zu den wichtigsten Urkunden, die die Menschheit besitzt. Vorgeschichte und Völkerkunde sind eigentlich in erster Linie durch sie auf festen Boden gekommen. Weil ihre Reihe, wenn wir zurückblicken, nicht wie die der Schriftdenkmäler spät erst zu einer bestimmten Zeit und an gewissen Orten anfängt und die Kunst tatsächlich nicht nur bei den Kulturvölkern, sondern ebenso bei den äußerlich Zurückgebliebenen und Wilden ein wesentlicher Bestandteil ihres Lebens ist und dieses bedeutungsvoll nachwirkend über den Alltag hinaus hebt, so möchte man glauben, daß ein so weit und lang verbreiteter Arbeitsstoff sich wie kein zweiter dazu eigne, zur Grundlage fachmännischen Denkens und neuer Verfahren gemacht zu werden. Wehe dem, der das versucht! Er wird von den Fachgenossen: Archäologen, Ethnologen, Prähistorikern, klassischen und neueren Kunsthistorikern gleich ungläubig über die Achsel angesehen und statt gefördert zu werden, nur von allen Seiten mit ablehnendem Mißtrauen behandelt. Die Sache, das Fach, wird nicht verstanden, jeder reißt einen Teil aus dem Zusammenhange und verbindet die Denkmäler äußerlich mit kulturellen oder sprachlichen Dingen, die einer andern Wesensreihe angehören und unter denen sie als Beleg und Nebensache, nicht aber um ihrer selbst willen und als Facheinheit behandelt werden. Die Prähistoriker möchten womöglich für brave Historiker gelten.

Die wissenschaftliche Grundlegung der Forschung über Bildende Kunst muß daher ganz bewußt anfangen, zwischen Philologie und Geschichte einerseits, Vorgeschichte und Völkerkunde anderseits Stellung zu nehmen. Die „Kunstgeschichte“, wie sie heute noch von den meisten Vertretern des Faches betrieben wird, ist ein geschichtlich gewordener Knäuel, den aufzuwickeln allein schon eine Lebensarbeit bedeutet. Man wird gut tun, nicht mit dieser Arbeit zu beginnen, wenn man vorwärts kommen will, sondern zunächst einmal selbständig einige Erfahrungen zu sammeln, daraufhin in Plan und Verfahren eigene Versuche zu wagen und dann erst sich auf die immerhin anregende Arbeit der Untersuchung des überlieferten Bodens einzulassen. Das „Von der Pike auf dienen“ gilt für die geistige Arbeit vielleicht noch mehr als für jeden auf Brauchbarkeit im alltäglichen Handwerke gerichteten Beruf. Erst auf Grund solcher Arbeitserfahrung können schließlich Überlegungen, die die Gesamtheit des Faches betreffen, eintreten. Der Verfasser ist diesen Weg gegangen,

man lese darüber das Buch „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“. Die Wissenschaft, wie sie morgen sein sollte, dürfte nur durch derart im Felde geschulte Arbeiter vertreten werden, nicht durch solche, die von vornherein und lebenslang mehr oder weniger versteckt von klassischen, romantischen oder andern Maßstäben ausgehen. Logik und Erkenntnistheorie ohne den verläßlichen Rohstoff selbsterworbener Erfahrungstatsachen wirken wie technische Kunststücke eines Virtuosen, dem jede eigenschöpferische Kraft fehlt.

In der Kunstforschung vollzieht sich ein Wandel der Einstellung vom Denkmal auf das Kunstwerk und die zeugenden Kräfte, das heißt sie hört auf, sich vorwiegend auf Quellen zu stützen und den Maßstab der Vergangenheit obenan zu stellen, legt vielmehr den Nachdruck auf das Künstlerische, das sie dem erhaltenen Kunstwerk mit den Augen der Gegenwart abschaut und aus dessen Werten sie dann vergleichend zurückschließt auf das, was bei Entstehung des Kunstwerkes zur Erscheinung drängte. Sie will nicht mehr nur die geschichtliche Vorarbeit (der sich freilich auch in Zukunft niemand wird entziehen können), sondern in erster Reihe wissenschaftliche Facharbeit leisten, das heißt nicht nur Geschichte im Sinne der letzten sechzig Jahre schreiben, sondern zugleich Wesenswissenschaft und Entwicklungsforschung sein und die Sachforschung klar von der Beschauerforschung trennen. Der Kern eines solchen planmäßig in der Erfahrung am Kunstwerke wurzelnden Betriebes der Forschung über die Lebenswesenheit „Bildende Kunst“ ist, wie früher die Quellenkunde, so jetzt der auf der planmäßigen Kunstbetrachtung aufgebaute Vergleich. Ich müßte dieses Verfahren daher eigentlich einleitend an die Spitze stellen. Trotzdem dränge ich es zurück in die zweite Reihe gegenüber einem kurzen Überblick über die Geschichte des Faches mit dem Ziele, zu zeigen, daß ein von den Zufälligkeiten der jeweils erreichten geschichtlichen Reihung befreiter Aufbau bis heute nicht planmäßig versucht wurde. Erst im Anschluß daran soll dann die Gliederung des Faches vorgeführt und gezeigt werden, auf welche Art sich der durch Jahrhunderte angehäufte Stoff derart im Ganzen und Einzelnen einteilen ließe, daß in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung jedes Wort an seinen Platz kommt und das übliche Aneinander-Vorbeireden vermieden wird.

Ich lasse also einem Abschnitt über die Geschichte der Kunstforschung einen solchen über das planmäßig vergleichende Verfahren folgen und gehe dann in den Abschnitten Kunde, Wesen und Entwicklung dieser Gliederung im Einzelnen nach, wenn auch in aller Kürze und ohne die Absicht, die Reihen, die ich in dieser Trennung für entscheidend halte, irgendwie erschöpfend vorführen oder gar füllen zu wollen. Dann will ich einen Blick auf die von der Sachforschung streng zu trennende Beschauerforschung werfen und endlich diese Vorträge schließen mit einem Blick auf die bisherige Art des Betriebes und jenen Aufbau in Forschungsinstituten, wie er mir für die Zukunft notwendig erscheint.

Der Gegensatz zur gelehrten Herdengesinnung, gegen die hier angekämpft wird, stammt zwar ganz aus der eigenen Erfahrung des Verfassers als Lehrer und Gelehrter, keimt und sproßt aber jetzt wohl in allen Geisteswissenschaften. Nur die Art, wie er nachfolgend in der Forschung über Bildende Kunst rahmenmäßig darzulegen gesucht wird, ist im wesentlichen Eigentum des Verfassers. Diese Art Forschung kann vielleicht am ehesten in reiner Sachlichkeit betrachten und vergleichen, weil die Bildende Kunst weder wie das Recht örtlich durch Staatsgrenzen, noch wie der Glaube durch kirchliche Machtkreise eingeengt ist, sondern sich vollkommen frei in dem Gefühle, keine der üblichen erbgewurzelten Gewohnheitsansprüche tiefer verletzen zu müssen, bewegen kann. Das Recht ist staatlich oft in die engsten Grenzen gebannt, die Religion erst recht durch Pietät für die freie Forschung behindert usw. Aus solchen Beobachtungen erklärt sich bei den meisten Geisteswissenschaften, warum sie den Weg, den ich nachfolgend für die Kunstforschung freizumachen suche, zumeist noch nicht gegangen sind, obwohl er nach meiner Meinung für alle Fächer der notwendige sein dürfte. Die Forschung beginnt wieder über sich selbst nachzudenken, „kontemplative Distanz“ zu nehmen (Rothacker, 129). Nur schreibt sich dies nicht aus irgendeiner rationalistischen oder romantisch-historischen Neigung her, sondern aus dem unsicheren Gefühl der Zeit, auf die das bewegte Arbeitsleben der Naturwissenschaften seine Schlagschatten wirft. Es stellt sich damit das Bedürfnis nach einem ganz unmittelbaren Eindringen in die Sachen, einem Anschauen, Betrachten, Vergleichen, Suchen und Überlegen der Wesenszüge und ihres Werdens ein, zugleich ein weitgehendes Loslösen von jeder persönlichen Einmischung, woraus wieder eine selbständige Beschauerforschung entspringen dürfte.

ZWEITER VORTRAG.

„KUNSTGESCHICHTE."

Was ich hier unternehme, ist ungefähr das Gegenteil von dem Versuch, den Erich Rothacker 1920 in seiner „Einleitung in die Geisteswissenschaften" gemacht hat (vergleiche meine Besprechung in der Kunstchronik 1921, 613). Wollte er zusammenfassen, was das 19. Jahrhundert in den verschiedenen Fächern an Methoden aufbrachte, so gehe ich dagegen von der Lebenserfahrung in einem einzigen Fache aus und suche von da aus zu ergründen, was in diesem Fache wie wahrscheinlich ebenso in allen anderen Geisteswissenschaften not tut. Da Rothacker auch das Fach, mit dem ich mich beschäftige, die „Kunstgeschichte", mit in den Kreis seiner Betrachtung zieht (S. 151), so kann ich vielleicht von seinem Ergebnis ausgehen. Im Rahmen der übrigen Wissenszweige erscheint diesem Außenseiter die „Kunstgeschichte" recht minderwertig; sie habe, „zusammengehalten gewissermaßen durch eine bloße Lücke im idealen Systeme der Wissenschaften und ohne einen stabilen Kern, an welchen weitere Gedanken sich ansetzen, immer neue Ansätze sich folgen könnten, überhaupt kaum eine eigene Entwicklung". „Nicht minder zufällig (wie der Literaturgeschichte) strömten der Kunstgeschichte aus Ästhetik und Kennerschaft, Architektur und Philologie, Archäologie, Historie und Kritik Energien zu; obwohl hier schon früher ein Kern wissenschaftlicher Überlieferung sich bildete. Die Frage, ob hier Schnaase, Kugler oder Burckhardt, Springer, Justi oder schließlich Wickhoff und Riegl als die ersten wissenschaftlichen Vertreter des Faches anzusprechen sind, möchte man billig schon zugunsten Schnaases entscheiden. Die Kunst im Rahmen der nationalen Gesamtkultur zu zeigen, ist auch heute ein unentbehrliches Programm. Kugler hat man als den ersten angesprochen, der rein künstlerische Gesichtspunkte in die Kunstgeschichte einführte. Daß Riegl Springer in Dingen historischer Akribie überlegen war, möchte man glauben, ohne dessen Verdienste deshalb leugnen zu müssen. Die tiefgreifenden Differenzen, die auch heute zwischen den mehr kulturhistorisch und mehr stilgeschichtlich gerichteten Forschern ausgefochten werden, sind aber längst interne Vorgänge innerhalb einer Wissenschaft geworden, in der der Ehrgeiz laut werden konnte, methodisch an die Spitze der Geisteswissenschaften zu treten." Wenn das Urteil Rothackers in anderen

Wissenszweigen ähnlich durch zufällige Eindrücke bestimmt ist, wie hier im Gebiete der Forschung über Bildende Kunst, dann kann ich verstehen, warum bei seinem gutgemeinten Versuche nichts herauskommt. Handelte es sich um die Absicht, den einzelnen Fächern in einem Gesamtbilde zu Gemüte zu führen, wie sie bisher so ungefähr alle nach dem gleichen Schimmel vorgegangen sind, alle in mehr oder weniger gegenseitiger Abhängigkeit, die Kunstgeschichte vielleicht am meisten unselbständig? Glaubt die Philosophie wirklich, daß sie auf diese Art Abhilfe schaffen kann? Worauf es ankommt, ist vielmehr, daß die Fächer sich aus den Sprach- und Geschichtskreisen losringen, in das Wesen der einzelnen Sondergebiete eindringen und über Werte und Kräfte statt über Begebenheiten arbeiten lernen.

Der Philologe mit Ausnahme des Sprachvergleichers ist notwendig an sein Sprachgebiet gebunden. Er neigt mehr dazu, sein Gebiet als für sich abgeschlossen und mehr nach der Seite seiner eigenen Ausstrahlung hin zu betrachten, als dazu, es als Teil eines großen lebendigen Ganzen zu sehen, wie es der Fachmann selbstverständlich tun muß. Wohin dieser gelangt, wenn er sich philologisch-historisch gefangen gibt, das beleuchtet die ausgezeichnete Persönlichkeit Riegls, der, ganz im lateinischen Sprachgebiete befangen, nur den Mittelmeerkreis mit Ausschluß des Ostens und erst am Schlusse seines Lebens wenigstens auch das Griechisch-Oströmische gelten lassen wollte („Oströmische Beiträge" in der Festschrift für Wickhoff). Der Fachmann darf die Behandlung wissenschaftlicher Fragen nicht aufnehmen ohne Kenntnis aller Sprachgebiete. Es ist ganz unmöglich, daß er als Voraussetzung dafür alle Sprachen der in Betracht kommenden Gebiete kennt. Er muß freilich einen Sprachkreis genauer kennen, um die literarisch nachweisbaren Tatsachen wenigstens in einem Gebiete nicht ohne Nachprüfung vom Philologen hinnehmen zu müssen, bezw. um der Möglichkeit willen, solchen Tatsachen selbständig nachgehen zu können und den Wert derartig aufgewiesener Tatsachen aus Erfahrung richtig einschätzen zu können. Aber er würde in einen ähnlichen Fehler wie der Philologe verfallen, wollte er unter Vernachlässigung seines eigenen Gebietes es mit dem Philologen aufnehmen, alles zu wissen und zu können glauben und dann auch das Lebende über den toten Wurzeln, in denen es fußt, vernachlässigen.

Was hier für den Philologen und die mit der Antike zusammenhängende Zeit gesagt wurde, gilt ebenso für den Historiker und die neuere Zeit. Beide Gruppen haben sich denn auch an den Akademien zusammengeschlossen und geben, wo nicht die Naturhistoriker noch mit zum gleichen Professorenkollegium gehören, auch in den Fakultäten den Ausschlag. Daraus in erster Linie vielleicht erklärt sich die Spannung, die eintreten muß, sobald ein Fachmann unabhängig von Philologie und Geschichte den eigenen Weg zu gehen versucht. Es ist nur natürlich, daß der Forscher über Bildende Kunst am entschiedensten gegen die heute wie selbstverständlich geltenden Schranken stoßen muß, weil er über

einen ganz einzigen Denkmälerschatz verfügt, der längst nach selbständiger, von Philologie und Geschichte unabhängiger Behandlung verlangt, soll die Kunstforschung endlich als Fach auf eigene Füße gestellt werden. Das Fach der Forschung über Bildende Kunst eignet sich eben besonders gut zu einer Auseinandersetzung, wie sie der Titel anzeigt, weil hier die Tatsachen nicht lediglich auf dem Papier stehen und rein geistig erschlossen werden müssen, sondern tast- und sehbar wie ein Naturgegenstand sind. Schade, daß die Naturforscher von heute, soweit meine Erfahrung reicht, für solche geisteswissenschaftliche Fragen gar nichts übrig haben, sondern lieber mit den Humanisten unbesehen durch dick und dünn gehen.

Ich denke, wir treten in die Sonderbetrachtung des Beispieles „Kunstgeschichte" am besten ein, wenn wir uns in diesem Vortrage zunächst einer Geschichte der Kunstforschung zuwenden. Natürlich will ich nicht wie W. Waetzold in seinem Buche „Deutsche Kunsthistoriker" (von Sandrart bis Rumohr, ganz kurz und bis auf Justi weitergeführt in dem Hefte „Bildnisse deutscher Kunsthistoriker", 1921) Einzeluntersuchungen geben, mich auch nicht auf die deutschen Kunsthistoriker beschränken, sondern möchte in Kürze die Richtungen erörtern, die meines Erachtens in der Entwicklung des Faches bis heute maßgebend waren.

Die Kunstgeschichte, wie sie heute besteht, ist nicht, ausgehend von der Denkmalkunde, auf dem Wege über die Kunstbetrachtung und durch Vergleich zu einer Wesenswissenschaft und Entwicklungsforschung aufgebaut worden. Das wäre bei dem allmählichen, zunächst auf die Heimat eingestellten Erwachen der Neigung, sich mit Fragen nach dem Künstler und der Bildenden Kunst zu beschäftigen, gar nicht möglich gewesen. Die Kunstgeschichte von heute ist das Ergebnis eines geschichtlichen Werdens. Sie ist daher mit allen Fehlern eines solchen Erbes behaftet und kann nicht ihrem Eigenwesen entsprechend aufgebaut werden, so lange dieses Gestern noch maßgebend nachwirkt. Es wird allmählich Pflicht, das Gestern und Heute zurückzuschieben und an das Morgen zu denken. Da aber geschichtliche Tatsachen sich nicht einfach wegwischen lassen, würde es sich weniger um eine bahnbrechende Tat als um einen abenteuerlichen Versuch, der mehr beunruhigte als nützte, handeln, wenn der Neuerer sich nicht in die Rüstkammer des Hergebrachten begäbe und prüfend Rechenschaft ablegte über das, was er zurückweisen muß und das, was er aus der ungeheuren Masse der angesammelten Arbeit auch unter den neuen Verhältnissen für brauchbar erachtet. Daher ist ein Gang durch die bisherige Kunstgeschichte einleitend unerläßlich.

Auf diese Art dürfte sich von selbst ergeben, daß von Grund auf neu begonnen werden muß. Ich gehe so vor, daß ich das Werden des Faches in den Jahrhunderten bis auf Winckelmann als Anfänge der Kunstgeschichte behandle, dann die Zeit von Winckelmann bis Burckhardt als erste Blüte heraushebe und die Kunstgeschichte von gestern und heute folgen lasse. Erst dann nehme ich im nächsten Vortrage grundsätzlich Stellung und vertrete für die Kunstgeschichte von morgen die Forderung

eines planmäßig vergleichenden Vorgehens. Man darf sich dabei die Lage nicht so vorstellen, als wenn die Kunstgeschichte von gestern durch die von heute zu einem bestimmten Zeitpunkte beiseite geschoben worden wäre und zu erwarten stünde, daß die Kunstgeschichte von morgen zu irgendeiner anderen absehbaren Zeit beide verdrängen könnte; vielmehr lehrt die Erfahrung, daß bequem ausgefahrene Geleise immer lockend bleiben und die breite Fahrstraße im Tale noch mit Behagen benutzt wird, wenn Leute, die nach weiterem Blick lechzen, sich schon um die Gipfel bemühen.

1. ANFÄNGE.

Ich lasse hier die kunstgeschichtlichen Studien, die von den Griechen und Römern und dann schon im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung von den Chinesen auf eine hohe Stufe gebracht wurden, beiseite und gehe nur jener westeuropäischen Bewegung nach, als deren Endglied wir selbst erscheinen. Die Kunstgeschichte entsteht hier aus dem Hader der Italiener um den Vorrang, welche Stadt eigentlich den Schöpfer der italienischen Malerei geboren habe. Seit Dantes kurzen Bemerkungen, in denen Cimabue und Giotto in den Vordergrund traten, behielt Florenz die Führung. Villani, Ghiberti und andere verstärkten den Glauben an dessen Vorrang, und Vasari brachte ihn in den beiden Ausgaben seines Werkes 1550 und 1568 derart durchschlagend zur Wirkung, daß die Eifersucht anderer Städte geweckt wurde. Mancini meldete sich für Siena, Ridolfi für Venedig, Malvasia für Bologna zu Worte. Baldinucci antwortete für Florenz. Mit dieser rein äußerlichen Belebung der Neigung, sich mit Fragen der Bildenden Kunst zu beschäftigen, ging Hand in Hand die Wirkung der Viten als literarischem Denkmal.

Wenn die Geschichte der Kunst in dieser Frühzeit auch von Künstlern geschrieben wird, so bringt doch schon Vasari den Willen mit, über das Handwerk und die eigene Erfahrung hinaus den Eindruck einer vollständigen Vertrautheit mit der humanistischen Literatur und deren Ideen über Kunst zu erwecken. L. B. Alberti hatte darin den Weg gewiesen. So entsteht gleichzeitig etwa mit der Kunstgeschichte jene klassizistische Ästhetik, die, wie wir sehen werden, heute noch beansprucht, dem Kunstforscher als Führer in künstlerischen Fragen voran zu leuchten. Im übrigen ist die Kunstgeschichte dieser Anfänge Künstlergeschichte gewesen und hat ihr eigentliches Ziel im wesentlichen in der mit Geschmacksurteilen und Werkstattansichten ausgeschmückten Lebensbeschreibung gesehen.

Vasari, den man mit Recht die Bibel der in seiner Art weiterschaffenden Kunsthistoriker genannt hat, wirkt nach bis auf die großen Künstlermonographien des vorigen Jahrhunderts. Sie sind ebenso geistvoll, wie vom Fachstandpunkt aus unmethodisch, dürften aber freilich ihren Wert erst recht behalten, wenn man beginnen wird, den äußeren

Lebenszusammenhang zu lösen und das Wesen der Kunst eines Meisters vergleichend nach dem Werden der einzelnen künstlerischen Werte bis zu ihrer endgültigen Verknüpfung zu einer persönlichen Einheit zu verfolgen. Vorläufig sind wir davon weit entfernt und als eigentlich fachwissenschaftliche Tatsache gilt für den Großteil der Kunsthistoriker noch immer die quellenmäßige Feststellung einer Nachricht oder eines Denkmals. Gegenüber den humanistischen Ahnen dieser Auffassung hat sich nur die Methode verbessert, indem man nicht alles vom Eigenstandpunkt aus glaubt oder verwirft, sondern die Quelle ebenso wie das Denkmal schärfer auf Echtheit und Verläßlichkeit prüft. Von einer planmäßigen fachmännischen Verarbeitung der so gewonnenen untersten Tatsachenschicht kann in den meisten Fällen wohl nicht die Rede sein. Man begnügt sich wie Vasari mit stimmenden Einleitungen und Schlußworten, streut da und dort geistreiche Bemerkungen über Kunst und Künstler ein und spricht, um internationale Belesenheit herauszukehren, eine Sprache, die sich von Reinheit möglichst fernhält. Auf diese Art kommt eine Geschichtsschreibung zustande, die sich angeblich vom völkischen „Chauvinismus" fernhält, in Wirklichkeit aber kein Mark in den Knochen hat. Träger dieser Richtung ist jener Durchschnittshumanismus, der die von vornherein falsche Geschichtsmache auf dem Gewissen hat. Bezeichnend ist denn auch, daß jede Äußerung dieser Art mit Anführung von Aussprüchen griechischer und lateinischer Schriftsteller sowie der völkischen Klassiker gewürzt sein muß, die sich freilich im Kampfe recht seltsam neben knotigen Ausfällen und Zoten ausnehmen (Graph. Künste XLI, Mitt. 48).

Diese Art Kunstgeschichtsschreibung des heutigen germanisch durchsetzten Europa beginnt mit dem bekannten, von den italienischen Humanisten im 15. Jahrhundert ausgehenden Vorstoß gegen den damals auch im Süden gebenden Norden. Es ist bezeichnend, daß die Forschung bis auf den heutigen Tag sich von dieser Tatsache, die das ganze Bild der Entwicklung in falschem Lichte erscheinen läßt, nicht soweit hat freimachen können, um aus der Erkenntnis einer falschen Geschichtsmache die Folgerung der Notwendigkeit einer entschlossen neuen Einstellung zu ziehen. Indem die italienischen Vitenschreiber von Ghiberti und der anonymen Vita des Brunelleschi an bis auf Vasari den für die neue Bewegung maßgebenden Anstoß des Ostens übersahen und den des Nordens leugneten, vielmehr den Literaten folgend, auch für die Bildende Kunst das Heil ausschließlich im Anschluß an die Antike suchten — darauf läuft der ganze Entwicklungsgedanke schon bei Vasari hinaus —, entstand jene falsche Auffassung, die man gern die historische nennt und die überall den Süden am Werke und im Erreichen der Art der Antike den einzig möglichen Höhepunkt der Entwicklung sieht. Mit dem falschen Ansatz und dem humanistischen Ziel erklären sich all die Kämpfe, die geführt werden müssen, um dem Osten und Norden gegen die Humanisten von heute zu seinem Rechte in der Entwicklung der europäischen Kunst zu verhelfen. Da sie zum Beispiel die Bedeutung der Blüte

nordischer Kirchenkunst (Gotik) nicht leugnen können, wenden sie sich gegen jeden Versuch, eine maßgebende, nordisch bodenständige Entwicklung, zum Beispiel auch unter Einwirkung des Holzbaues beim Entstehen dieser Blüte nachzuweisen. Sie binden die „Gotik" durchaus an jene Ostkunst des Westens, die sie durch hartnäckiges Festhalten an der Bezeichnung „romanisch" immer noch als vom Süden abhängig erscheinen lassen möchten. Nebeltheorie und verbohrter Chauvinismus sind die Ehrentitel, mit denen einer von ihnen jeden Versuch belegt, den Norden wieder in seiner Eigenkraft anzuerkennen (vergleiche: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission IV, 1910, 179). Ich komme darauf im Laufe der Vorträge noch zurück. Hier mußte diese Angelegenheit nur deshalb erwähnt werden, weil es in der Kunstgeschichte gar nicht — worauf immer wieder hingewiesen wird — so sehr auf den Wandel von der Künstler- zur Kunstgeschichte ankommt, als darauf, daß beide Gruppen gleicherweise an dem falschen Ansatz und Ziel festhalten. Die landläufigen Vorstellungen von Ursprung und Wesen des Mittelalters und der Renaissance, der Ausbreitung des Barock und dergleichen sind nur haltbar, so lange man bei diesem verfehlten Geschichtsaufbau der Anfänge verharrt. Ein Montesquieu war unserem Fache nicht erstanden. Die Kunstgeschichte von morgen wird daher mit der veralteten Rechtgläubigkeit von Grund aus aufzuräumen haben.

Aus den Anfängen ist in die Kunstgeschichte von heute vereinzelt auch die Neigung übergegangen, Geschichten zu erzählen und in der Facharbeit von allen möglichen Quellen und Anekdoten auszugehen, statt von der Sache selbst, das heißt jenem Wesen zu reden, das sich nur aus den Denkmälern als Kunstwerken erschließen läßt. Das ist gerade so, wie wenn man in der politischen Geschichte von Hintertreppen und gesellschaftlichen Treibereien ausgeht, statt die tatsächlichen Staatsverträge und deren Vorbereitung im Auge zu behalten.

Noch ein anderer Zug in der üblichen Forschungsrichtung schreibt sich aus den Anfängen her. Er versetzt die Kunstgeschichte in einen geradezu bedauernswerten Zustand der Auflösung dadurch, daß sie auf der einen Seite Daten und Namen feststellt, auf der andern Werden und Wandel „genetisch zu entwickeln" sucht. Zwischen beiden Tätigkeiten klafft im Fach (ähnlich wie zeitlich einst zwischen Antike und Renaissance) ein leerer Raum. Es gibt heute Leute, die glauben, diese Lücke könnte nur durch die Ästhetik ausgefüllt werden. Einzelne Ästhetiker machen den Kunsthistoriker gar verbindlich, sich über Wesen und Gesetze der Kunst auf sie zu stützen und eigenes Denken zu unterlassen. Hier sei nur auf Hugo Spitzer (Hettner I, 119) verwiesen, wonach es sich in der Kunstgeschichte um die Bewährung der ästhetischen Gesetze im geschichtlichen Gange der Kunstentwicklung handle. Davon wird später öfter zu reden sein. Inzwischen hat ja selbst die Ästhetik teilweise ihre humanistischen Kinderschuhe ausgetreten.

2. ERSTE BLÜTE VON 1755 BIS 1855.

Eine Zeit, an deren Anfang Winckelmann und Lessing, an deren Ende Männer wie Schnaase, Kugler und Burckhardt stehen, kann nicht anders denn als Blütezeit gewertet werden. Die Kunstgeschichte von morgen wird (was die Kunstgeschichte von gestern und heute in ihrer bequemen Einseitigkeit versäumte) mit aller Kraft die Höhe wieder zu gewinnen suchen müssen, die diese Männer den Grundsätzen nach und trotz ihres Humanismus erreichten. Man konnte sie vorübergehend zurückschieben, um zunächst einmal eine sichere handwerksmäßige Grundlage in der Denkmalkunde zu gewinnen; sie treten wieder maßgebend in den Vordergrund, sobald das Fach sich auf sich selbst besinnt und das Ganze seiner Aufgaben ins Auge faßt. Die Bedeutung dieser Männer liegt im Erfassen des vollen Umkreises der Aufgaben, und zwar in jeder Richtung.

Die Kunstgeschichte des sächsischen Philologen Winckelmann geht aus der humanistischen Bewegung hervor und hat sich bei dessen Anpassungsfähigkeit im Anschluß an die Vervollkommnung des philologischen Verfahrens zu jener Höhe emporgearbeitet, die sie in ihrer Zeit unbestritten einnimmt. Sie geht von den Quellen aus und da die Denkmäler mehr als Belege benutzt werden, konnte sie infolgedessen auch nicht über den Gesichtskreis dieser Quellen hinauskommen. Da diese überdies fast ausschließlich die griechischen und lateinischen sind, so versteht es sich, daß auch bei Winckelmann — der 1754 Katholik geworden war — noch der Süden für die Auffassung von vornherein den Ausschlag gibt, also wie später ständig neben dessen europäischem Teil höchstens noch Ägypten und später Mesopotamien herangezogen, alles was Norden ist, aber von vornherein zurückgedrängt wird. Sandrart und Karel van Mander, obwohl Nordländer, hatten an dieser italienischen Überlieferung als Humanisten nicht viel geändert. Diese Grundstimmung erhält sich bis in die Zeit der entwickelten ersten Blüte und unserer eigenen Tage. Winckelmann, der sich von aller nicht dem Fache entspringenden Lohnarbeit frei zu machen wußte, entwickelte an sich den Typus des Kunstforschers, wie er sich dann auf deutschen Universitäten, zuerst für die Antike, dann für alles, was mit ihr zusammenhängt, ausbildete. Der Norden und Osten haben bis heute in der Kunstgeschichte keinen so ausgesprochen philologisch-historischen Vertreter zu zeitigen vermocht. Winckelmann blieb dann noch lange der einzige, der neben den Quellen auch die Denkmäler selbst voll auf sich wirken ließ und sie als Kunstwerke auch um ihrer selbst willen einzuschätzen wußte. Schon Lessings Lebenslauf gestaltete sich ausschließlich literarisch. Freilich sah auch Winckelmann nicht unbefangen. „Aus wenigen Andeutungen des Paterculus und Quintilian hatte Winckelmann die Idee einer geschichtlichen Entwicklung der Kunst geschöpft und danach bestimmte er in seiner Kunstgeschichte die Charaktere, Stilarten und Grundzüge der alten Denkmäler.“

Herder, der in der einseitigen Wendung nach dem Süden hätte Wandel schaffen können, gewann auf die Kunstforschung ebensowenig wie Montesquieu durchgreifenden Einfluß. Zwar begann man sich mit der Menschheit als Ganzes zu beschäftigen und Weltgeschichten der Kunst des Erdkreises zu schreiben: aber die Frage nach der Bedeutung von Boden und Mensch in der eigenen Heimat blieb mehr der dichterischen Phantasie von Sturm und Drang, wie später der Romantik überlassen, als daß die Wissenschaft von der Bildenden Kunst diese Frage auf die Dauer ernst genommen hätte. Goethe ist der bezeichnende Vertreter dieser auch in der Wissenschaft zuletzt als Treibhauspflanze des Südens gedeihenden Kunstgeschichte. Wissenschaftliches Musterbeispiel aber ist die Stellungnahme Rumohrs. In seinem grundlegenden Werke „Italienische Forschungen“ bemüht er sich 1827 bis 1831 zwar, der kunstgeschichtlichen Arbeit, die den Hauptteil der drei Bände füllt, eine Wesensuntersuchung unter dem Titel „Haushalt der Kunst“ vorangehen zu lassen; dann aber sendet er seinen denkmalkundlich wertvollen Untersuchungen eine Entwicklungsannahme voraus, die aus so engem Gesichtskreise heraus gemacht ist, daß sie eigentlich zur Gesinnung jener Blüte der Forschung in schroffem Gegensatze steht. Da aber gerade sie auf die Kunstgeschichte von gestern, die philologisch-historische, bestimmend gewirkt hat, muß hier gleich näher darauf eingegangen werden.

Rumohr schafft jene Grundabsicht der Kunstgeschichte, die frühesten Versuche der Christen aus dem Stile der Künstler des klassischen Altertums, dann wieder aus diesem altchristlichen durch mancherlei Mittelglieder den Stil der Italiener herzuleiten, so daß man von Hand zu Hand bis in Raffaels Werke verfolgen könne, wie bestimmte Gewohnheiten der Anordnung und Zusammenstellung aus der Zeit der christlichen Inkunablen nachwirkten. Und nicht nur die italienische und darstellende Kunst habe diese Entwicklung. In einem Anhange „Über den gemeinsamen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters“ meint Rumohr, „man dürfe annehmen, es sei den Griechen und Römern bestimmt gewesen, wie in anderm, so auch in der Konstruktion den Sieg des Geistes zu vollenden, den Stoff der Kunst durchaus zu unterwerfen“. „Unter allen Umständen hätten wir bei Ableitung der verschiedenen Bauschulen des Mittelalters nicht weiter aufwärts zu steigen. Denn in Ansehung, daß dem Mittelalter der kritisch-eklektische Geist unserer Tage durchaus und notwendig fehle, konnten die Erfindungen, die Grundsätze, selbst die Launen der Baukünstler des höhern und höchsten Altertums nur praktisch und durch das Mittelglied der griechisch-römischen Architektur auf die nachfolgenden Bauschulen übergehen.“ Ich denke, das ist heute noch wörtlich Glaubenssatz der Kunstgeschichte. Wenn Rumohr dabei an Westeuropa dachte, so lese man Wickhoffs Aufsatz „Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung“ von 1898, worin der Gesichtskreis in der gleichen

Gesinnung mit nichtssagenden Analogien auf Ostasien auszudehnen gesucht wird. Überhaupt wird man staunen, bei näherem Zusehen zu finden, wie Rumohr heute noch in der Wickhoff-Schule stillschweigend weiter wirkt. Man ziehe dafür als Beleg zum Beispiel Kallabs „Die toskanische Landschaftsmalerei", 6, heran, vergleiche insbesondere seine Scheidung von andeutender und darstellender Malerei mit Rumohr I, 164. Manches in Riegls tragischem Bemühen, die hergebrachte Überzeugung zu retten, geht auf dieses Nachwirken Rumohrs zurück. Man vergleiche dazu Rumohr I, 195: „Alle Kunstarbeiten der langobardischen Zeit, deren Andenken durch gleichzeitige oder um wenig spätere Schriftsteller erhalten worden, sind dem Entwurf nach meistens römisch oder altchristlich, allein der Ausführung nach schon ungleich roher und formloser als ähnliche der nächstvorangegangenen Epoche gotischer Herrschaft." Auch für das von Riegl eingeführte Schlagwort „Kunstwollen" wird man bei Rumohr I, 119 und 127, Spuren finden.

Die erste Blüte der Kunstforschung hat nicht nur Rumohrs hergebracht einseitigen Versuch der Ausfüllung jener seit Vasari zwischen Antike und Renaissance klaffenden Lücke gebracht: die in diese Zeit gehörenden ersten Gegenversuche, darauf gerichtet, dem Norden seine Eigenberechtigung gegenüber dem Süden auch entwicklungsgeschichtlich zuzuweisen, verloren dadurch ihre Kraft, daß man den nach der allgemeinen Sitte der Zeit „byzantinisch" genannten Stil nunmehr, wie es die Franzosen seit 1821 nach dem Vorgange der Sprachwissenschaft taten, als „romanisch" bezeichnete, weil damit die organische Verbindung der nordischen Völker mit dem Süden eingetreten sei. Kugler, in seinem Handbuch der Kunstgeschichte (1842), bricht dieser Überzeugung auch in Deutschland dauernd Bahn. Wie stark er dabei zugleich von der Vorstellungswelt der Romantiker beeinflußt war, geht schon daraus hervor, daß er die neuere Kunst samt der altchristlichen, byzantinischen und islamischen unter der Überschrift „romantische Kunst" zusammenfaßt, „sofern sie mannigfaltiger, strebsamer, tiefsinniger den Gegensatz gegen die stille Einfalt und klare Abgeschlossenheit der klassischen Kunst bildet". Die nordische Kunst (Gotik) wurde durch diese Analogiesetzung des romanischen Stiles mit den Wandlungen der Sprache um ihren östlich-nordischen Unterbau gebracht. Die Bezeichnung „germanisch", so berechtigt sie auch sein mag, löste den Widerspruch der Franzosen aus, so daß auch dadurch die Einigung erschwert wurde. Heute erst, nach achtzig Jahren, können wir die Auseinandersetzung wieder an dem Punkt aufnehmen, auf den sie damals gebracht wurde: die Entdeckungen in Kleinasien, Mesopotamien, Armenien, Iran und dem Norden ermöglichen nunmehr den Versuch einer Lösung.

Wie Klassizismus und Romantik die Gesamtauffassung, insbesondere in der Baukunst, so bestimmte Hegel und seine Schule die Wendung in der Behandlung der darstellenden Kunst. Die Fragen der Bedeutung (Gegenstand und Inhalt) traten derart in den Vordergrund, daß man

diejenigen der Erscheinung (Gestalt und Form) erst seit dem letzten Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende wieder entdecken mußte. An dogmatischer Einseitigkeit hat dann aber Hegel jedenfalls manchem Kunstgelehrten von heute entscheidend vorangeleuchtet.

Ihren eigentlichen Rückhalt fand die erste Blüte der werdenden Kunstgeschichte an den großen Geographen der Zeit. Sie sind es gewesen, die Kugler und anderen den Mut gaben, das Erdganze ins Auge zu fassen und der Welt, die gebannt auf Rom und Paris geblickt hatte, einen Gesichtskreis zu eröffnen, in den wir heute nur schwer wieder hineinwachsen. Es hatte sich damals in Berlin ein Kreis gebildet, der berufen gewesen wäre, auch der Kunstforschung dauernd ihre Wege zu weisen. Leider haben Paris und Wien sehr bald jenen Gegenstoß geführt, der aus der Blüte in die Kunstgeschichte von gestern zurückleitete. Davon später.

An der Spitze dieser Großen steht Alexander von Humboldt. Seine Forschungsreisen nach Südamerika und in die Gebiete des Ural und Altai erschlossen ihm den Blick für das Weltganze, dem er in seinem „Kosmos" 1845—1848 Ausdruck gab. Auch blieb er nicht bei den nackten Tatsachen stehen, sondern ging im Sinne dessen, was ich Wesensforschung nenne, auf deren innere Werte ein, so den Weg zu einer Entwicklungsgeschichte bahnend, die sich mit Kräften beschäftigt, nicht bei den geschichtlichen Feststellungen im Rahmen der Denkmälerwelt stehen bleibt. Darin ist er dem zweiten Geographen der Zeit, Karl Ritter, ungeheuer überlegen. An diesen freilich müssen wir heute bewußt vom Standpunkte der Denkmalkunde wieder anknüpfen. Gerade für Asien und Afrika und die in der Entwicklung der Südkunst ursprünglich entscheidenden Gebiete hat er unvergängliche Grundlagen in seiner „Erdkunde" geschaffen.

Jene Männer, die einst die wissenschaftliche Forschung über Bildende Kunst selbst begründeten, trachteten zweierlei durchdacht zu haben, bevor sie sich bestimmten Gebieten zuwandten: das Wesen der Kunst im allgemeinen und das Verhalten der verschiedenen Teile der Erde in dieser Richtung. So entstand seit 1843 Karl Schnaases „Geschichte der bildenden Künste", deren zweite Auflage, gerade die geographisch angeordneten Teile bis zum Eintritte der Renaissance umfassend, der Meister († 1873) noch selbst leiten konnte. Man muß die Literaturangaben nachsehen, um zu staunen, mit welcher Hingabe damals der Gesamtkreis der Erde auf Grund der Reiseberichte in die kunstgeschichtliche Forschung einbezogen wurde. Seit den siebziger Jahren erst ist es dann üblich geworden, sich auch als Kunstforscher von vornherein in einem kleinen, womöglich rein europäischen Gebiete geschichtlich einzuspinnen, ja es gilt heute noch fast für unwissenschaftlich, dies nicht zu tun. Museum und heimische Denkmalpflege haben die Oberhand gewonnen, beide verlangen Sonderkenntnisse und die volle sprachliche und geschichtliche Beherrschung des Kreises, dem sie, bezw. die einzelnen Abteilungen der Museen, gewidmet sind. So hat sich der Gesichtskreis des einzelnen in einer Weise

verengt, die den Bestand des Gesamtfaches ernstlich gefährdet — auch entwicklungsgeschichtlich: Schnaase hatte bereits die historische Erklärung der Kunst in ihren Wechselwirkungen mit den Lebenselementen angestrebt und sehr ausführlich behandelt.

In den Kreis der ersten Blüte gehören auch Männer wie Bötticher und Semper, Künstler, die in die Forschung dadurch entscheidend eingriffen, daß sie nicht Geschichte schrieben, sondern Wesens- und Entwicklungsfragen nachgingen, der eine, indem er sich dabei von der Überzeugung leiten ließ, daß manches von vornherein als des hellenischen Geistes unwürdig auszuschalten sei, der letztere, indem er, von den Erfahrungen an der über alles geschätzten römischen Kunst ausgehend, das „Bedürfnis" als richtunggebend in den Vordergrund stellte. Das Gesunde an diesen, aus künstlerischem Empfinden geborenen Anschauungen wurde wegen des falschen Ansatzes, den Bötticher wie Semper gemacht hatten, übersehen.

An den Schluß der ersten Blüte gehört auch jene Bewegung, die erst heute ihre Nachwirkung selbst auf die Kunstgeschichte äußert: die entschiedene Aufwerfung der Entwicklungsfragen von seiten der Naturwissenschaft. Lamarck hatte die unmittelbare Anpassung durch Betätigung erklärt. „Entwicklung" und „Fortschritt" waren bereits zu gesellschaftlichen Schlagworten geworden, als 1857 Buckle aussprach, die Geschichte gründe sich auf die Voraussetzungen von Boden, Umgebung und Technik und Darwin 1859 auf die Veränderlichkeit der Arten und die zweckmäßige Anpassung im Kampf ums Dasein verwies. Die Kunstgeschichte selbst erfuhr davon keine Anregung. Zwar trat der Entwicklungsgedanke bei Lübke auf, aber er erledigt Norden und Amerika mit kurzen Worten, um dann den seither üblichen Stammbaum der Kunst mit Ägypten beginnen zu lassen. Wohl aber wirkten die Kämpfe der Naturwissenschaft auf die Völkerkunde, die sich seither zu jener hohen Schulung durchrang, von der die Kunstgeschichte heute lernen kann. Die Zeit um 1860 war auch noch eine Art Heldenzeitalter der vorgeschichtlichen Altertumsforschung. Es ist bezeichnend, daß daran nicht Deutschland, wohl aber alle umliegenden Länder im Norden und Westen, die Schweiz mit inbegriffen, teilnahmen. Bei uns hatte man fast nur Sinn für das, was mit der Antike und dem Süden zusammenhing. Heute wird der, der über den Norden vom Norden aus arbeiten will, an die Vorgeschichte und ihre bisher freilich ohne das Ziel der Befreiung vom Südkreise geleistete Arbeit anknüpfen müssen. Nur Carl Schuchhardt macht hier neuerdings eine rühmliche Ausnahme. Montelius war zu seinen Verfahren zum Teil im unmittelbaren Anschluß an Darwin gekommen.

Rothacker hat vom Standpunkte der Forschung über Bildende Kunst gesehen ganz recht, wenn er S. VI sagt: „Die Gebäude der heutigen Geisteswissenschaften ruhen noch immer auf den Grundmauern der großartigen spätromantischen Wissenschaft und ihrer Epigonen". Vor allem ist die Einteilung der europäischen Kunstgeschichte nach bestimmten „Stilperioden" ihr Werk.

Die „Stile“, die wir unterscheiden, sind Kunstströmungen, deren Namen so volkstümlich geworden sind, daß die Forschung glaubt, sie der Einfachheit halber beibehalten zu dürfen, obwohl sie in ihrer Wortbedeutung nicht den geringsten wissenschaftlichen Wert haben — außer man faßt nicht das Kunstwerk, sondern den Beschauer ins Auge und sucht aus dem aufgebrachten Namen auf das Kunsturteil der Zeit zurückzuschließen, die diese Bezeichnungen einführte. Der ablehnende Standpunkt ist besonders berechtigt Namen wie Gotik, Barock, Rokoko und Zopf gegenüber, die von Vertretern der folgenden Kunstströmung für die vorhergehende als Schimpfwort aufgebracht sind. Der Name Renaissance (rinascimento) wurde von den wegbewußten Schöpfern dieser verstandesmäßigen Humanistenrichtung selbst eingeführt. Die Bezeichnung „romanisch“ ist die einzige, die später von den Gelehrten überlegt geschaffen worden ist. Sachlich ist man auch dabei nicht verfahren; die Folge davon ist, daß wir jetzt einen fest eingebürgerten Begriff wieder ausmerzen, bezw. endlose Auseinandersetzungen darüber führen müssen.

In allen diesen Fällen ist die geläufige Bezeichnung des Stiles besser ebenso zu meiden wie das Wort „Stil“ selbst. Seit Buffon 1753 das geflügelte Wort „Le style est l'homme même“ aussprach, Sulzer und Winckelmann zuerst, dann Rumohr und Gottfried Semper davon ausgiebigen Gebrauch machten, ist es bei uns unausweichlich geradezu eingebürgert. Bei einiger Aufmerksamkeit wird man aber die Erklärungen so mannigfach finden, daß besser ein deutsches sinngemäßes Wort dafür eingesetzt wird (zur Entwicklungsgeschichte des Wortes Stil vergleiche Castle, Germanisch-romanische Wochenschrift 1914, 153 f.). Vasari gebraucht dafür maniera. Winckelmann ist es jedenfalls gewesen, der in den Begriff „Stil“ den Maßstab des Antiken einführte: edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck; das war ihm zunächst Stil. Danach war dann der Barock stillos und Raffael ein Musterknabe. Die nach Winckelmann einsetzende wissenschaftliche Arbeit über die christliche Zeit hat dann vor allem die große Lücke des Mittelalters — für Vasari war die Gotik, was Winckelmann der Barock wurde — ausgefüllt und den Stilbegriff an der Scheidung des „Romanischen“ und „Gotischen“ erweitert. Die Entscheidung fiel, als französische Forscher sich in den zwanziger Jahren auf die Annahme eines style „romane“ als Voraussetzung des style ogivale einigten und Burckhardt dann die Renaissance zwischen die damals noch geläufigen Stile der Spätzeit einschob. Man lese über den Zustand vor dieser Festlegung Winckelmann. Die von der ersten Blüte um der Ordnung willen eingeführten Schlagworte sind bis auf den heutigen Tag geblieben und so, was die klassisch-romantische Blüte fördernd für den raschen Überblick annahm, allmählich zu einer hindernden Fessel geworden. Darüber S. 108 f. ausführlicher.

3. DIE KUNSTGESCHICHTE VON GESTERN.

Die erste Blüte wird abgelöst durch eine Zeit der handwerksmäßigen Begründung des Faches im Rahmen der Geschichtsforschung. Hatten sich früher nur einzelne auserlesene Geister aus innerm Drange der Kunstgeschichte zugewandt, sich ihren Weg vom Allgemeinen aus selbst bahnend, so kann das von nun an jeder, er muß nur die Methode vom Einzelnen und Westeuropa aus erlernt, die vorgeschriebenen Studien und Prüfungen gemacht haben. Die Begabung spielt keine ausschlaggebende Rolle mehr. Die Folge davon ist, daß Gelehrte Führer werden können, die alles eher als über Kunst mitzureden die Eignung haben. Sie sind sehr tüchtig im philologisch-historischen Handwerk und überschwemmen die Welt zeitlebens mit Schriften, die gewissenhaft in der Aufbringung des Arbeitsstoffes scheinen; aber von dem Augenblick an, in dem die Verfasser sich, um etwas von Kunst zu verstehen, in die Arme der Ästhetik werfen, werden sie für das Fach nahezu unfruchtbar.

Das Verfahren der Kunstgeschichte von gestern ist das historische. Die École des Chartes in Paris, 1821 gegründet, und das Institut für österreichische Geschichtsforschung in Wien 1854 folgend und seit 1867 durch Theodor von Sickel in die Höhe gebracht, haben dieser Richtung schulmäßig Bahn gebrochen. Da diese hilfswissenschaftlich vorgehende Schule die einzige ist, die mit genügenden Mitteln und Hilfskräften ausgestattet im Gebiete der christlichen Zeit arbeiten kann und heute auf eine reiche Erfahrung zurückblickt, so ist es selbstverständlich, daß sie es zu jener Fertigkeit gebracht hat, die dem Dutzend ebenso zugute kommt, wie dem einzelnen Begabten, der später eigene Wege einschlägt. Man spricht diesen Weg gern als die französische Methode an; sie darf im besonderen als die für die Behandlung der Kunst des europäischen Mittelalters üblich gewordene betrachtet werden.

Die Bewegung setzt ein im zweiten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, als Caumont der Denkmalpflege, Didron der ikonographischen Forschung und Lenoir der klösterlichen Bewegung ihre Arbeitskraft zuwandten. Heute sind Molinier, Lasteyrie, Brutails, Diehl, Enlart, Omont und andere Vertreter dieser Richtung. Sie arbeiten in erster Linie auf der Grundlage der Quellen und der Hilfswissenschaften. Die bei Alphonse Picard erscheinenden Handbücher der Urkundenlehre, der Paläographie, der mittelalterlichen Kunstgeschichte, der Geschichte und der historischen Bibliographie sind aus dem Kreise der École des Chartes hervorgegangen. Diese Werke verdienen nicht so sehr sachliche als allgemeine Beachtung im Hinblick auf ihr Verfahren. Der dem Drama parallele Aufbau französischer Bücher — meint Grautoff (Monatshefte für Kunstwissenschaften VII, 398) —, ihre einfache klare Struktur, die Beschränkung auf das Wesentliche, das Vermeiden von Überladungen sei ein Ergebnis der Lehrmethode der École des Chartes. Diese Ergebnisse konnten erzielt werden, weil die Schüler dieser Hochschule nicht zuerst in Vorträgen allgemeine

Überblicke erhielten, sondern von Anfang an auf das Maßgebende, das Wesentliche, die Achse jeder wissenschaftlichen Darstellung gelenkt würden: zuerst ihr Thema klar und scharf zu formulieren. Sie würden dann auf die Quellen hingewiesen und angehalten, die Grundsteine aufzubauen. Auf diesem sicheren Unterbau erhebe sich die Architektonik ihrer eigenen Funde, Versuche, Gleichstellungen und Erläuterungen. Den Aufbau kröne die „conclusion". Jedes gute französische Buch sei nach dieser Methode konstruiert. Courajod übertrug dieses Verfahren 1882 auf die Leitung der École du Louvre, diese Hochschule für neuere Kunstgeschichte, die die alte École des Chartes ebenso ergänzt, wie im allgemeinen die Faculté des Lettres und die École normale supérieure. Man verweist auf Brutails „L'Archéologie du moyen-âge et ses méthodes" 1900 und Auguste Moliniers Einleitung zum 5. Bande der „Sources de l'histoire de France", die grundlegend und maßgebend für den Geist und die Bedeutung der École des Chartes seien.

Der ausgesprochenste Vertreter dieser Gattung Kunstgeschichte ist heute Brutails, bei uns Julius Schlosser. Sie arbeiten auf Grund von Quellen über Denkmäler, deren Verläßlichkeit geprüft wird, das heißt als Geschichtsforscher von Beruf. Die Zusammenfassung alles dessen, was die französische Schule erarbeitet hat, ist von ihrem gläubigsten Schüler, Hans Tietze 1913 in seiner „Methode der Kunstgeschichte" versucht worden. Man darf sich nicht durch den Abklatsch von Bernheims Lehrbuch der historischen Methode beirren lassen. Wurde von dorther auch die Einteilung genommen, die Ausfüllung dieses Rahmens ist doch, ausschlaggebend geradezu, mit französischer Gedankenarbeit erfolgt. Das ist denn auch klar von Grautoff erkannt: in Frankreich, dessen Kunstwissenschaft durch die École des Chartes geprägt werde, seien Tietzes Leitsätze im großen und ganzen längst anerkannte Grundlagen der gesamten Kunstforschung. Ich hätte mir auf Grund dieser mit seltenem Fleiß hergestellten Leistung Tietzes den ganzen vierten Vortrag über Denkmalkunde ersparen können, wenn es nicht notwendig wäre, gerade im Aufbau dagegen entschieden Stellung zu nehmen und diesem Versuch, die Kunstgeschichte ganz unfachmännisch in erster Linie auf der Quellenkunde aufzubauen, entgegen, die natürlichen Richtlinien der feststellenden und sichtenden Vorarbeit der Kunstforschung auf das schärfste zu betonen. Tietze ahnt gar nicht, wie bei ihm alles durcheinander geht und sich verwirren muß, weil er nur eine einzige kunstgeschichtliche Methode, ein System aber überhaupt nicht kennt.

Die Kunstgeschichte von gestern war es auch, die die von Kugler zuerst in seinem Handbuch angewandte Folge romanisch und germanisch (gotisch), seit Burckhardt ergänzt durch die Schlagworte Renaissance und Barock für das 15. und die nachfolgenden Jahrhunderte, zur Glaubenssache gemacht hat. Diese Mythologie ist derart in Fleisch und Blut übergegangen, daß man sie heute schon als eine in sich geschlossene (durchaus immanente) ansieht und womöglich zu festen Begriffen in

Entwicklungsfragen verallgemeinern möchte. Die Unterscheidung nach Boden und geistigen Zuständen, Gesellschaft und Zeit tritt im ganzen hinter die Stilperiode zurück. Dieses starre Festhalten an einer Annahme und zugleich das Zurückschrauben des Gesichtskreises von der ersten Blüte auf die nun einsetzende historische Schulmeisterei hat die Kunstforschung um ihr Ansehen gebracht und zur Hilfswissenschaft herabgedrückt. Sie ist es, die jetzt jede Möglichkeit erschwert, das Fach wieder als Ganzes vorwärts zu bringen. Indem sie sich immer wieder auf die Exaktheit und Akribie ihrer Methoden beruft (die tatsächlich nur der Denkmalkunde zugute gekommen sind), sich zur Zunft der Geschichtsforscher bekennt und das Fach im Kern verständnislos verkommen läßt, muß ihr eine Hauptschuld an der heutigen Zerfahrenheit zugeschrieben werden. Bei ihrem Entstehen eine notwendige Einkehr, ist sie im Laufe der Zeit durch die halsstarrige Einseitigkeit mancher Vertreter von heute zu einer Hemmung geworden. Es ist zu bedauern, daß Männer wie A. Springer, die, anfangs reine Historiker, allmählich, durch das Fach angeregt, in Wesensfragen unabhängig von der Ästhetik zu beobachten anfingen und erkannten, was die große Persönlichkeit bedeutet, so rasch von der rein historisch-philologisch arbeitenden Schule wieder beiseite gedrängt wurden.

Die Geschichtsforschung selbst hat inzwischen in ihren führenden Geistern den Weg der Auseinandersetzung über ihre Grundsätze und eigentlichen Ziele angetreten. Leider ist eine Lösung kaum zu erwarten, solange die „Geschichtsphilosophie“ mitredet und nicht eine klare Scheidung der einzelnen an diesen Fragen beteiligten Fächer eintritt und der allgemeine Historiker das Wort noch weiter entscheidend führt. Nur aus dem Beschreiben, Betrachten und Vergleichen der Sachen im Rahmen jeder einzelnen Lebenswesenheit und der klaren Lostrennung der Beschauerforschung von der Sachforschung läßt sich der feste Boden gewinnen, auf dem die Geschichtsforschung der Zukunft wird bauen können. Als Bernheim 1880 seine Schrift „Geschichtsforschung und Geschichtsphilosophie“ veröffentlichte, da war der Weg des verhängnisvollen Irrtums bewußt betreten, der es heute doppelt schwer macht, den durch die nachfolgende ungeheure Streitliteratur völlig verworrenen Knäuel wieder auseinander zu bringen. Um den naturwissenschaftlichen Methoden zu entgehen, warf sich Bernheim lieber in die Arme der Philosophie, ließ Maßstäbe und Überzeugungen gelten, wie sie schon Hegel einführte und heute noch Tröltsch und andere festhalten. Er übersah, daß es neben den historischen Tatsachen solche des Wesens gibt, die nur betrachtend auf Grund von Facharbeit (in der Art der Naturwissenschaft) festgestellt werden können und den Übergang zum Ziele aller Geschichtsforschung, den Entwicklungsfragen bilden, bei denen ebenfalls keine Auffassung und Überzeugung, sondern eben auch nur sachlich durch eigene Verfahren festgestellte Tatsachen mitsprechen dürfen. Nicht aus der Vereinigung der idealphilosophischen mit der sozialistisch-naturwissenschaftlichen Methode kann zielbewußte Klarheit erwachsen, sondern ausschließlich durch das

Fernhalten der Sachforschung von aller Philosophie. Bernheim hat an dem Geburtsfehler seines Denkens zeitlebens, das heißt in allen Auflagen seines Lehrbuchs der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie gekrankt.

Die Folge dieser aus dem Studium der schriftlichen Quellen entspringenden, für die Denkmäler als sachlichen Quellen und die Lostrennung der Beschauerforschung blinden Richtung ist jener geradezu kindische Streit der Geschichtsforschung mit Völkerkunde und Kulturgeschichte, von dem bereits oben S. 14 die Rede war. Ratzel hatte 1904 in der Historischen Zeitschrift eine vernünftige Auseinandersetzung über „Geschichte, Völkerkunde und historische Perspektive“ veröffentlicht; man lese ausführlich und wörtlich nach, was Seeliger in der Historischen Vierteljahrsschrift 1905 antwortet, bezw. wie es dort glaubhaft gemacht werden soll, daß der Historiker nach wie vor seine abendländische Einstellung festhalten müsse. Man dürfte heute einsehen, daß nicht einmal der politische Historiker in so engem Gesichtskreise arbeiten darf. Lamprecht hat der guten Sache mehr geschadet als genützt, weil er in keiner Richtung Fachmann war, sondern mit der Einstellung auf alles (Kulturgeschichte) glaubte auskommen zu können. Der Kunsthistoriker lese seine „Einführung in das historische Denken“ 1912, um sich bei der Aufstellung der Kulturzeitalter, wie sie dort an der Hand der Miniaturenmalerei „wahrhaft grausam“ vorgenommen wird, zu überzeugen, daß es so gewiß nicht gemacht werden darf.

Es ist widersinnig, wenn man den Denkmälern gegenüber vermeint, aus den ungetrübten Quellen literarischer Forschung klareres Wasser schöpfen zu können (Bühlmann, Die Enstehung der Kreuzkuppelkirche. Dazu meine Entgegnung Z. f. Architekturgesch. VII, 1916, S. 51 f.). Ein Fach, das es noch nicht dahin gebracht hat, unbeirrt aus seinen eigensten Denkmälern heraus urteilen zu können, steckt in den Kinderschuhen. Die Kunstforschung ist nun in der Tat nicht weit von diesem Zustande entfernt, daher glaubt der Philologe und Historiker sie meistern zu können. Sie hatte eine Zeit, in der die Forschung auf das Ganze und das Wesen ging. Diese endete mit dem „historisch-philologischen Spezialistentum“, das die heimische Denkmalpflege und die Museen in den Vordergrund brachte. Die Lehrkanzeln beugten sich zumeist vor deren Forderungen und so ist die wissenschaftliche Forschung von der Bildenden Kunst wohl in die Breite, nicht aber in die Tiefe gegangen. Auf diesem Wege hatten zugleich Historiker und Philologen die Oberhand gewonnen, so daß jemand, der die einseitig ausgefahrenen Geleise sieht, heute kaum noch verstanden wird.

Wie sehr nun die Quellen irre leiten und der Verzicht auf eine von den Denkmälern ausgehende und auch auf ihre Lücken bedachte Forschung zur Blindheit führt, könnte allein schon an dem Beispiel vorgeführt werden, das die Kunstgeschichte im Aufbau der europäischen Kunst christlicher Zeit geliefert hat. Dabei ist ein Zerrbild zustande

gekommen, das ernste Forscher zu ratenden Kindern macht und das ganze wertvolle Fach herabwürdigt. Nicht genug, daß man den Süden überschätzt, den Osten überhaupt nicht kennt und die Rolle des Westens mißversteht, hat die Kunstgeschichte in einer Art Freude am Selbstmord, der eben nur aus den gefärbten Quellen zu erklären ist, die eigene nordische Heimat derart nebensächlich behandelt, daß die Arbeitsstoff herbeischaffende und rein äußerlich sichtende Gilde einen Forscher, der weiter sieht, für einen nicht ernst zu nehmenden Schwärmer ausgeben muß, um ihr armseliges, im Dienste von Macht, Besitz und Humanismus erworbenes Ansehen zu retten. Die Forscher aber, die von den Denkmälern aus wenigstens der Form in der Bildenden Kunst nachdachten und sich von da aus Entwicklungsfolgen zurechtlegten, konnten wieder nicht vorwärts kommen, weil sie sich in zu engem Kreise bewegten und keinen Maßstab für die Beurteilung der europäischen Dinge außerhalb dieser selbst suchten.

Ich habe mich jahrzehntelang bemüht, den Osten in seine wechselnde Rolle in der altchristlichen Kunst, in der Zeit der Völkerwanderung und der nachfolgenden Stile bis zur Renaissance wiedereinzusetzen (vergleiche zuletzt „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“, wo im Anhange die Arbeiten seit 1903 zusammengestellt sind). Es hat sich daraus ganz folgerichtig ergeben, daß mein Weg nun weiter nach dem Norden führen mußte. Dort liegt die eigentliche Wurzel der europäischen Kunst christlicher Zeit; Osten und Süden haben den starken Stamm mit Hilfe von Kirche, Staat und Humanismus zu beugen, tief zu beugen verstanden; hoffen wir, daß das Jahr 1918 endlich die Befreiung gebracht und eine Entwicklung möglich gemacht hat, die den Norden zu seinem Rechte kommen läßt.

Die Geschichtsforschung setzt sich aus einzelnen Fächern zusammen; allgemeine Geschichte, die ohne Vorarbeit von seiten dieser Fächer geschrieben wird, muß natürlich auf Annahmen, Auffassungen und Überzeugungen fußen statt auf Tatsachen. Letztere können nur von der Fachforschung aus Denkmälern, nie aus den Aussagen von Quellen, bevor diese nicht durch die Beschauerforschung gegangen sind, erschlossen werden. So lange man die Zubereitung des Arbeitsstoffes für die Hauptsache, dessen Verarbeitung geradezu als Nebensache behandelt, kann freilich der Philologe und Historiker mit seinen wertvollen Handlangerdiensten das große Wort führen, die Quellenforschung als das Um und Auf erklären und in ihrem Namen Recht sprechen. Sobald man aber anfängt zu begreifen, was das ist, ein „Fach“, werden sich die Vertreter der philologisch-historischen Vorherrschaft hoffentlich vernünftig besinnen. So hat zum Beispiel einen beachtenswerten Schritt Brutails in seiner Schrift „L'Archéologie du moyen-âge et ses méthodes“ getan, indem er sich dagegen wehrt, zu schließen (S. 31): „Tel fait historique a dû faire dévier la marche de l'art; donc il l'a fait réellement dévier.“ Trotzdem macht er selbst nur zu oft historische Schlüsse zu entwicklungsgeschichtlichen Tatsachen, so

S. 95 im Falle von Périgueux und der aquitanischen Kuppeln: weil es keine solchen in Byzanz gebe, müßten sie in Frankreich bodenständig sein. Brutails hätte sich doch erst im weiteren Osten umsehen müssen. Er hätte dann gefunden, daß ein Drittes möglich war. Man muß die Stelle bei ihm lesen, um beurteilen zu können, in welcher Lage sich Brutails heute angesichts meines Armenienwerkes befinden dürfte. Ein ähnliches Fehlgreifen im Beweisstoff liegt meines Erachtens vor, wenn Humanisten wie J. Schlosser Münzen, Weigand das korinthische Kapitell ins Feld führen, wo es sich um Neuerungen handelt.

Es war ein Unglück, daß die erste der auf geschichtlichem Boden arbeitenden Wissenschaften gerade die über die weltliche (politische) Macht gewesen ist. Dadurch, daß der Humanismus in den Dienst von Hof und Kirche trat, bildete sich im großen eine ähnliche Lage heraus, wie in der Kunstgeschichte dadurch, daß de Vogüé bei seinem an sich verdienstvollen Vorstoße gegen den Osten gerade mit Syrien begann. Weil der Wölbungsbau dort keine Rolle spielt, schloß man erst recht auf die große Bedeutung der „Tat" des Abendlandes. Ähnlich gerieten die Grundlagen der Geschichtsforschung verfehlt, weil sie mit der Politik und den Quellen begann. Hätte irgendein Gebiet, das anschauliche Denkmäler besitzt, den Vortritt gehabt, oder hätte sie auch nur strenger im Sinne der Sach- und Beschauerforschung zwischen unmittelbaren und mittelbaren Quellen geschieden, dann wäre der Streit um das Wesen der Geschichte und die Verfahren der Geschichtsforschung längst entschieden.

Die kräftige Förderung, die die mit der Geschichte im Schatten der Macht gedeihende Kunstgeschichte von gestern von seiten der Höfe empfing, führte zur Ausbildung jener Einrichtung, die heute unter der Führung bekannter Museumsleute im Vordergrunde steht, des Sammelwesens. Sie überwuchert derart in Köpfen, die im Bannkreise von Macht und Besitz denken, daß das Fach darüber völlig in der Breite verwässert, statt nach der Tiefe überhaupt erst Boden zu gewinnen.

Als 1858 Leopold von Ranke dem Könige Maximilian II. von Bayern die Bearbeitung einer Geschichte der Wissenschaften in Deutschland in Anregung brachte und ein Jahr später den Entwurf der historischen Kommission bei der bayrischen Akademie der Wissenschaften vorlegte, da fehlte in dem Verzeichnis der Disziplinen die Bildende Kunst vollständig in der Reihe (Philosophie, Ästhetik, Klassische Philologie, Germanische Philologie und Altertumskunde, Orientalische Philologie und vergleichende Sprachwissenschaft, Geschichte, Kriegsgeschichte usf.), es müßte denn sein — und das wäre sehr bezeichnend —, daß „Ästhetik" sie ebenso wie die Musik deckt. (Vergleiche Bluntschli, Geschichte des allgemeinen Staatsrechts 1867 und Beilage der Hist. Z. I, 54 f. und II, 119 f.). Eine wissenschaftliche Begründung der Forschung über Bildende Kunst wurde durch die Kunstgeschichte von gestern ebensowenig erzielt als durch die große Blüte, die sie abgelöst hatte.

4. DIE KUNSTWISSENSCHAFT VON HEUTE.

Das Entscheidende in der Auflehnung gegen die rein philologisch-historische Richtung ist die Wendung zum Künstlerischen. Burckhardt hatte seinen ersten im Cicerone getanen Schritt dazu nicht weiter verfolgt, Justi blieb ohne Schule. Die Bewegung setzt naturgemäß nicht durch die Geschichtsforschung, sondern von seiten der Naturforscher, Künstler und künstlerisch Begabten ein. Die ersteren gehen voran, angeregt durch die Abwendung der Kunst von den Schönheitsgesetzen, die die humanistische Ästhetik im Anschluß an die antike und Renaissance-Gestalt ausgebildet hatte. Der Naturalismus brach damit. Er ist in seinen Modellen nicht mehr wählerisch, die Gestalt ist nicht mehr die „schöne Gestalt" an sich, sondern jede Gestalt, der Nachdruck liegt nicht so sehr auf ihr, als auf der Art, wie sie in Form gebracht ist, das heißt in Masse, Raum, Ton und Farbe erscheint. Das löst Widerstand bei denjenigen aus, die von der Kenntnis des menschlichen Körpers ausgehen und von der Kunst eine Vorführung seiner Vollkommenheit erwarten. Der Physiologe Brücke wird Führer, er und andere Mediziner drängen darauf, daß die Kunst am Ideal festhalte. Der Kampf um die Berechtigung des Unschönen, ja Häßlichen beginnt, die Auswahl des Gegenstandes, nach neuen, dem Bereiche der Armen und des Krankhaften entnommenen Bedeutungen greifend, hilft kräftig mit. Die Kunstforschung geht davon unabhängig den Weg der Beobachtung, Morelli, Julius Lange, Volkmann und andere weisen die Wege. Während aber alle diese Dinge sich im wesentlichen um Gestaltwerte drehen, setzt ein anders gerichteter kräftiger Anstoß von seiten eines Künstlers ein.

Doch sei zuerst ein Wort über das Verhalten der gelehrten Forschung in der Frage des „Faches" gesagt. Sie ging anfangs nicht selbständig oder gar planmäßig vor, sondern ließ sich durch die längst veralteten Vorstellungen der Ästhetik anregen, indem sie in ihrem Sinne oder gegen sie Stellung nahm. Seither liegen manche fachmännischen Vertreter der „Kunstgeschichte" und „Kunstwissenschaft" im Streite, indem die Vertreter der Geschichte behaupten, die Kunstwissenschaft sei von der Ästhetik oder allgemeinen Kunstwissenschaft zu besorgen und die Kunstgeschichte habe deren Ergebnisse zu übernehmen, während anderseits die Vertreter der Kunstwissenschaft entweder in enger Fühlung mit der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft oder von einzelnen Stilgruppen aus durch Verallgemeinerung oder auch auf beiden Wegen vorgehend (Schmarsow und sein Kreis), sich bemühen, sogenannte Grundbegriffe zu finden. Solche Führer bilden dann ganze Folgen von Schülern aus, die planlos Geschichte und Ästhetik nebeneinander treiben und sich gar nicht bemühen, vom Gesamtfache selbst eine Ahnung zu bekommen. Sie sehen nicht das Ganze und Allgemeine, vergleichen daher voreingenommen und haben ästhetische Überzeugungen, womöglich angeborene, denen sie im Wege der historischen Schulung Geltung zu verschaffen suchen. Sie sind

gern darauf aus, Gesetze etwa im Wege psychophysischer Forschung oder sonstwie zu suchen und da ihnen die große Persönlichkeit dabei störend ist, schreiben sie lieber Kunstgeschichte ohne Namen. Sie wagen sich ruhig an alles heran, ohne die Grundmauern des Faches untersucht zu haben, bauen vor allem auf den Stilbegriffen, die die erste Blüte vornehmlich zum Zwecke der Sichtung eingeführt hatte, als wenn solche Stilversteifungen des Dutzends, die öfter womöglich auf irgendeinen Machthaber zurückgehen, für ewige Zeiten unabänderlich abgerundete Weltkörper wären, um die sich alles drehen müsse. Dabei sehen sie immer nur Europa, Ägypten, im besten Falle Mesopotamien und glauben, seit Hellas und Rom habe es keine naturgewachsenen Kunstströme mehr gegeben. Dieser enge Gesichtskreis hat, wie wir sahen, seine Begründung in den Anfängen der Kunstgeschichte und in der späteren Anlehnung an die Geschichtsforschung.

In solche Verstandesarbeit, die denkwürdig für die Beschauerforschung sein wird, griff eine zweite Richtung wie ein erfrischendes Bad ein. Die Kunstgeschichte von gestern hatte wie einst jede Geisteswissenschaft ihren Weg von der schriftlichen Quelle aus genommen. Ihr anschaulicher Arbeitsstoff, der trotz allem Altertums- doch vor allem auch Gegenwartswert hat, machte sich nun aber allmählich doch insofern geltend, als man Werke der Vergangenheit mit dem Maßstabe der Gegenwart zu messen begann. Indem man die Schlagworte des wechselnden Zeitgeschmackes: Naturalismus, Illusionismus, Impressionismus, jetzt Expressionismus usw. auf die „Antike“ und „Gotik“ übertrug und erstere so dem heiligen Bezirke der stillen Einfalt und Größe entrückt wurde, stellte sich allmählich neben dem historischen und ästhetischen ein künstlerischer Maßstab ein. Man fing an, die Dinge nicht einfach mehr als im Sinne des Humanismus gegeben hinzunehmen, blieb zwar dabei, das Land der Griechen oder ein anderes sehnend mit der Seele zu suchen, aber wenigstens als Beobachter im Verstande kühl zu bleiben. Damit war ein Weg eröffnet, der mit der Zeit einen von der schriftlichen Quelle ablenkenden und ihre Zeugenschaft nachprüfenden Arbeitsweg ohne ästhetische Voreingenommenheit eröffnete, den nämlich vom Denkmal zum Kunstwerk als Tatsachenschatz höheren Ranges. Daraufhin allein schon hätte es freilich zu einer Wiederaufnahme des Verfahrens kommen müssen; ein solches aber hätte die von der ersten Blütezeit angenommene Kunstgeschichte völlig in Frage gestellt; zu einer solchen Tat war die Zeit noch nicht reif.

Der Anstoß ging auf der einen Seite aus von der klassischen Archäologie. Schon der feinsinnige Heinrich von Brunn, durch den Verkehr mit den auf italienischem Boden erhaltenen und den nach München gebrachten Kunstwerken ähnlich Winckelmann geschult, nicht nur als Philologe zu sehen, sondern vor allem künstlerisch zu vergleichen, zog als Lehrer eine Schule heran, die von vornherein nicht nur mit der Quelle rechnete. Der schriftlichen Überlieferung über die Denkmäler trat

gleichberechtigt die Erfahrung des eigenen Auges am Kunstwerke an die Seite, die Stilkritik fing an, die philologische Vorarbeit nachzuprüfen, richtig zu stellen und zu ergänzen. Als 1893 Furtwänglers Meisterwerke erschienen, war der Boden bereits derart vorbereitet, daß der volle Erfolg des neuen Verfahrens trotz mancher Schwächen gesichert war. Doch hat sich bis heute niemand gefunden, der im Gebiete der alten Kunst planmäßig Wesensforschung als Grundlage der Kunstgeschichte getrieben hätte. Der Entwurf eines „Handbuches der Archäologie" (München 1913) zeigt die volle Unsicherheit, indem er im ersten Bande „Gegenstände und Hilfsmittel der archäologischen Forschung" behandeln, dann aber statt mit der „Systematischen Denkmälerkunde" den Grund zu legen, diese als vierten Band auf „Die Geschichte der Kunst des Altertums", die den 2. und 3. Band bilden sollte, folgen lassen wollte.

Auf dem Gebiete der neueren Kunstforschung setzt die Bewegung in den neunziger Jahren ein mit der Schrift eines Künstlers über seine eigene Art, Adolf Hildebrands „Problem der Form" 1893, und kurz darauf, 1895, mit Franz Wickhoffs „Wiener Genesis", worin die Schlagworte der damaligen Zeitströmung in der Bildenden Kunst unverfroren auf die Spätantike übertragen wurden. Mein „Werden des Barock" und Wölfflins „Klassische Kunst" folgten 1898, Riegl schloß 1901 mit seiner „Spätrömischen Kunstindustrie" und 1902 mit dem „Holländischen Gruppenportrait" diese erste Reihe ab. Man sollte meinen, diese Vorstöße hätten genügen können, um die Forschung ein für allemal über die philologisch-historische Enge emporzuheben und auf künstlerische Fragen einzustellen: trotzdem ging gerade von einem Schüler Wickhoffs und Riegls der Versuch aus, in einer „Methode der Kunstgeschichte" das Fach wieder auf den Standpunkt vor 1890 zurückzuschrauben. Das lag wohl daran, daß keiner von den oben Genannten vorher dazu kam, seinen Weg planmäßig zu überlegen. Einem solchen Unternehmen mußte zuerst der Ausbau unserer Denkmalkunde, das heißt die Erweiterung unseres Gesichtskreises nach Ort und Zeit vorausgehen; man kann nicht Wesensforschung und noch weniger Entwicklungsgeschichte allein von einzelnen Stilfolgen Europas aus behandeln.

Das Verfahren der Kunstgeschichte von heute nennt man gern das „stilkritische". Was damit gemeint ist, scheint ziemlich unklar. Nach Riegl fragt man dabei den Denkmälern das Kunstwollen ihrer Zeit, nach Wölfflin die Entwicklung der Sehformen ab. Als wenn es darauf ankäme. Was die Zeit will, bedingt nur zu oft nicht die Kunstentwicklung, sondern hindert sie eher. Wenn Wölfflin in seinen Grundbegriffen im 16. und 17. Jahrhundert gewisse Polaritäten als durchschlagend hinstellt, so untersucht er nicht, ob sie die Träger der Entwicklung und nicht vielmehr nur die Wirkungsmittel jener Mächte sind, die sich in ganz Europa mit Gewalt zur Geltung durchzusetzen suchten. Das letztere scheint durchaus wahrscheinlich, weil diese Spannungen schon zwischen den bahnbrechenden Meistern am Anfange des 16. Jahrhunderts, vor allem einem Michelangelo

und Corregio da sind, wie ich in meinem „Werden des Barock“ zu zeigen suchte. Man hat es sich leicht gemacht, indem man übereinkam, unter Kunst ein Erzeugnis formaler Werte zu verstehen (Pauli im Genius I, 178), die Darstellungsmittel womöglich allein zu beachten. Diese Richtung nimmt in Deutschland ihren Anfang mit einem Künstler: A. R. Mengs. Man lese darüber, was Waetzold, Zeitschrift für Bildende Kunst 1919, 126 sagt.

Der bekannteste Vertreter dieser Gattung Kunstgeschichte ist heute Heinrich Wölfflin. Aber gerade seine „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ zeigen, daß man ein geschichtlich als Denkmal Nachlebendes und zugleich als Kunstwerk gegenwärtig Seiendes nicht vom Standpunkte der Form allein anfassen darf und jemand, der „Das Problem der Stilentwicklung in der Bildenden Kunst“ behandeln will, sich erst einmal allseitig klar über das Wesen der Kunst und den Umfang jener Denkmälerkenntnis sein muß, die für das von ihm gewählte Feld und die Beweisführung notwendig sind. Mit der üblichen Enge des Gesichtskreises verbindet sich bei Wölfflin vorläufig noch eine derart einseitige Einstellung auf die Formprobleme, daß man gerade bei ihm von einer Wiedergeburt Hegelschen Geistes sprechen kann, nur wären an Stelle der Inhaltsfragen diejenigen der Form getreten.

Trotz der kurzen Geschichte, die die Kunstgeschichte hinter sich hat, lassen sich also doch schon Rückfälle in scheinbar überwundene, ältere Neigungen feststellen, die freilich mit der im 19. Jahrhundert gegenüber dem 18. wachsenden Macht der humanistischen, später der philologisch-historischen und ästhetischen Richtungen zusammenhängen. Goethe ist ja das beste Beispiel dafür. Die stürmische Jugendschätzung des Straßburger Münsters hätte dem Olympier von Weimar kaum entschlüpfen können. Ähnliches beobachtet man bei Burckhardt; die Versteifung auf die Renaissance tritt erst in reiferen Jahren ein; in der Zusammenarbeit mit dem unbefangenen Kugler ist davon noch nichts zu merken. Seit sich Burckhardt ganz der Quellenforschung auf dem Gebiete der Antike und Renaissance zuwandte, hörte er auf, Kunstforscher zu sein; doch hätte er freilich auf dem Umwege über die Kulturgeschichte Anregungen geben können, sie vermögen nur leider nicht gegen den Humanismus aufzukommen. Den letzten Versuch, der Kunstgeschichte von seiten ästhetisch-psychologischer Schulung beizukommen, hat Hamann „Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft“ (Monatshefte für Kunstwissenschaft IX, 1916) gemacht.

Die Kunstgeschichte von heute hat dadurch, daß sie an der Einteilung der Kunstgeschichte nach dem Vorschlage der ersten Blüte in Stilperioden festhielt und diesen Rahmen lediglich durch die Ergebnisse der Denkmälerforschung von gestern füllte, wie gesagt, die seltsame Vorstellung aufkommen lassen, als ob die Aufeinanderfolge der Stile in Westeuropa eine in der Bildenden Kunst naturnotwendige sei. Durch Verallgemeinerung möchte sie ihre Annahme dieser „immanenten“ Entwicklung womöglich

als für die Bildende Kunst überhaupt und ganz allgemein gültig nachweisen. Das war freilich nur bei solchen möglich, die sich mit Behagen in Europa oder gar nur in gewisse Stilkreise Westeuropas eingesponnen hatten und glaubten, Kunstgeschichte wissenschaftlich treiben zu können, ohne auf die außereuropäischen und außerkünstlerischen Zusammenhänge einzugehen. Man sollte meinen, daß einerseits meine Arbeiten, anderseits schon der Vorstoß von Schnaase und Taine vor solcher Einseitigkeit hätte bewahren sollen. Es ist wohl der aus dem alten Hochmut der Ästhetiker und Historiker, soweit sie auf dem engen Boden des Durchschnittshumanismus stehen, erklärbare altakademische Geist, der da am Steuer blieb. Von dieser Seite ist eine Gesundung des Faches niemals zu erwarten, weil diese Art von Gelehrten gar nicht ahnt, wieviel Unkenntnis und unwissenschaftliche Einseitigkeit mit dieser Einstellung verknüpft ist.

Wir wollen nun versuchen vorzuführen, in welcher Weise etwa sich die Kunstgeschichte umgestalten dürfte. Als Einleitung dazu gebe ich ein paar Sätze aus meinem „Neue Bahnen der Forschung über Bildende Kunst" betitelten Aufsatze (Österreichische Rundschau 1920, 37f.); sie greifen damals schon bewußt auf die erste Blüte der Kunstgeschichte zurück: „Wir sollten uns heute der Bewegung erinnern, die vor bald hundert Jahren mit Ruhmors Italienischen Forschungen einsetzte, zunächst mit urkundlichen Vorarbeiten über die italienische Kunst. Von Kugler kühn auf die Sichtung der Denkmäler des Erdkreises eingestellt, wurde sie von Schnaase aufs engste in Verbindung gebracht mit den Voraussetzungen der Bildenden Kunst in Natur, Sitte und Religion. In der ersten Auflage seiner Geschichte der Bildenden Künste (1843) sagt er dazu, die Kunst sei der Ausdruck der physischen und geistigen, sittlichen und intellektuellen Eigentümlichkeiten des Volkes, denkt also schon mehr an eine entwicklungsgeschichtliche Erklärung, während wir heute überhaupt erst im Wege der Wesensforschung die Grundlagen für einen fachmännischen Aufbau der wissenschaftlichen Arbeit über Bildende Kunst legen möchten. Dem, was wir heute unter anderem wollen, steht näher, was Semper 1860 (Der Stil, I, 7) andeutete: „Ich glaube auch den Zeitpunkt nicht fern, wo die Forschung der Sprachformen und diejenige, welche sich mit den Kunstformen beschäftigt, in Wechselwirkung zueinander treten werden, aus welcher Verbindung die merkwürdigsten gegenseitigen Aufschlüsse auf beiden Gebieten hervorgehen müssen." Die kurz darauf einsetzende philologisch-historische Richtung hat alles das aus der Bahn geworfen; wir müssen heute wieder da anfangen, wo Rumohr einst mit seiner Einleitung „Haushalt der Kunst" hinaus wollte und was man bisher träge der Ästhetik überließ. Ich habe immer wieder, in Wien zuerst in der Antrittsvorlesung, seither zuletzt in meinem „Altai-Iran" 302: „Eine neue Gesinnung — eine Notwendigkeit" auf das Unausweichliche einer zergliedernd vom Kunstwerk ausgehenden und dann vergleichend planmäßig vordringenden Forschungsrichtung hingewiesen, die das Künstlerische

und seine Werte: Rohstoff und Werk, Gegenstand (Zweck), Gestalt, Form und Inhalt, als Ganzes eben die Wesensforschung, in den Mittelpunkt unserer auf der Denkmalkunde aufgebauten Facharbeit stellt. Die Formprobleme allein oder gar nur Raumfragen tun es nicht, es handelt sich wie bei der zeitlichen und örtlichen Einstellung so auch hier wieder um das Ganze. Die Kunstforschung ist, glaube ich, heute so weit, daß sie unerschrocken dieses Allgemeine ihrer Aufgaben in jeder Richtung ins Auge fassen darf. Es bleiben dann in der Entwicklungsgeschichte, der wir schließlich und endlich zustreben, ferner im Beschauerproblem, über das wir uns mit der Ästhetik werden einigen müssen, und in den zahllosen Fragen, die mit der Einrichtung unserer Denkmalpflege, unserer verkehrten Museumswirtschaft und der Einführung der Bildenden Kunst in die verschiedenen Schulstufen zusammenhängen, noch Ziele genug, denen wir uns erst allmählich durch Versuche nähern können. An der Notwendigkeit einer auf der Erfahrung des Auges am Kunstwerke begründeten planmäßigen Wesensforschung aber sollte jetzt ein Zweifel nicht mehr möglich sein."

„Auch die Entwicklungsgeschichte ist Tatsachenforschung oder muß es wenigstens werden, will sie Bestand haben. Wann allerdings wir so weit sein dürften, Antworten auf Fragen der Entwicklungsforschung als nachgewiesene und feststehende Tatsachen anzuerkennen, das ist eine andere Sache. Vorläufig werden wir uns wohl zumeist mit der Fragestellung an sich begnügen müssen. Erst wenn durch die Einstellung der Forschung auf den Gesamtkreis der Erde, dadurch, daß kein Unterschied zwischen geschichtlicher und vorgeschichtlicher Zeit gemacht wird, und durch die gleichmäßige Heranziehung aller Gesellschaftsschichten die Methode des Wesenvergleichs zu ihrem auf dem Gebiete der Bildenden Kunst möglichen Umfange erweitert und vertieft sein wird, darf auf keimende Ergebnisse gerechnet werden." Vorläufig haben französische Forscher unter Vorantritt von Taine, so Berr u. a., Vorstöße in das Gebiet der Entwicklungsfragen gemacht.

Die Stellung der Kunstgeschichte von heute zur Lebensarbeit des Verfassers erhellt am besten daraus, daß sie zum größeren Teile einfach totgeschwiegen wird. Auffallend bezeichnend dafür ist W. Waetzolds Heft „Bildnisse deutscher Kunsthistoriker" 1921. Er weiß nichts von meinen Werken über den Osten, die schon Wickhoff und Riegl zu ihren bekannten Arbeiten veranlaßt haben; ebensowenig von den Arbeiten über den Norden und selbstverständlich schon gar nichts über die methodischen Arbeiten. Da ist Berlin wirksam. Man vergleiche dazu des jetzigen Staatssekretärs C. H. Becker „Der Islam im Rahmen einer allgemeinen Kulturgeschichte" (ZDMG 76, 1922 18) und meine Antwort darauf: „Die Stellung des Islams zum geistigen Aufbau Europas" (Acta academiae Aboensis, Humaniora III: 3). Ich hoffe noch zu erleben, daß diese planmäßige Vogel-Strauß-Politik, die auch Rothacker u. a. in ihrem humanistischen Eifer treiben, überwunden wird.

Und geht es der Kunstgeschichte im allgemeinen besser als meinen Arbeiten? Vielleicht liegt das Totschweigen doch im wesentlichen nur daran, daß sich der Geschichtsforscher den Ergebnissen der Kunstgeschichte gegenüber unsicher fühlt, nicht so sehr deshalb, weil er vom Wesen der Bildenden Kunst und der Eigenart dieser Forschungsrichtung zu wenig versteht, sondern mehr noch deshalb, weil er schließlich und endlich doch nie recht an den wissenschaftlichen Ernst dieser Vorstöße glauben konnte. Woher soll der Glaube bei Außenstehenden auch kommen, wenn das Fach nicht an sich selbst glaubt, sondern blindlings im üblichen historisch-philologischen und philosophischen Trott mitläuft?

5. DIE KUNSTFORSCHUNG VON MORGEN.

Sie soll im vorliegenden Buche in Plan und Verfahren vorgeführt werden und unterscheidet sich von der bisherigen Art dadurch, daß sie die Kunstgeschichte von gestern, die im wesentlichen Denkmalkunde mit geschichtsphilosophischem Einschlage war, in ihrem wissenschaftlichen Kern sicherzustellen, dann die Kunstwissenschaft von heute im Wege des planmäßigen Vergleiches zu einer allgemeinen Wesenswissenschaft umzubilden und zur fachmännisch festen Grundlage zu machen und endlich den Plan und das Verfahren einer Entwicklungsforschung herauszuarbeiten sucht. Indem sie diese drei Richtungen streng auseinanderhält und zuerst ausführlicher auf dem Gebiete der Sachforschung, nur kurz in dem der Beschauerforschung durchspricht, glaubt der Verfasser das, was an der Kunstforschung Geschichtswissenschaft ist, für einige Zeit in die Wege geleitet zu haben. Mit einer Philosophie der Bildenden Kunst oder dem Beschauer, der rein als Künstler über sie schreibt, hat dieses Buch nichts zu tun.

Wenn ich heute zurückblicke, scheint mir die Bewegung zu einer planmäßigen Behandlung der Kunstgeschichte als Fachforschung über Bildende Kunst zu beginnen mit „Orient oder Rom 1901“, dessen Einleitung die „Entwicklung“ der Kunst in den ersten drei Jahrhunderten n. Chr. behandelt, dann in vergleichender Richtung (gegen Wickhoff und jetzt Falke) mit dem Aufsatze über Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum, der den Untertitel trägt „Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit“ (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlung XXIV); 1903 folgte dann auch die Forderung einer Wesenswissenschaft: „Die Zukunft der Kunstwissenschaft“ (Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung vom 9. März). Damit war der Weg betreten, auf den ich heute nach zwanzig Jahren zurückblicke. Wie wenig sich die Kunstgeschichte und die Geisteswissenschaften um diesen Wandel bekümmert haben, zeigt dessen völliges Totschweigen. Die Fachgenossen können eben alle zusammen dem humanistischen Bannkreise nicht entkommen und halten eine ernste Lebensarbeit lieber für Schwindel, als daß sie sich zum Umlernen bequemen.

Dieses Umlernen aber geht in zweierlei Richtung: es richtet sich erstens auf die Ausbildung des vergleichenden Verfahrens auf planmäßiger Grundlage und zweitens auf die Hinausschiebung der Grenze zwischen der Sache und ihrer Vergewaltigung durch den zum Beschauer werdenden Beobachter. Unser Tatsachenstoff muß in bisher von einzelnen Geisteswissenschaften ungeahnter Weise an Wert und Zahl (Qualität und Quantität) wachsen. Steht es denn nicht dafür, Tatsachen nachzugehen? Hat die Menschheit an solchen nicht Größeres hervorgebracht, als irgendein Gelehrter erdenken kann? Laßt doch das „Auffassen" der Philosophie und dem Künstler; der schafft aus seinem Innenleben Größeres als wir gelehrten Krämer in unserer Halbheit zurechtschneidern können. Wir haben ja noch jene Tatsachenwelt zu entdecken, von der die historisch-philologisch für die einzelnen Fächer festgestellten „Data" nur die Unterstufe sind: Darauf erst erfolgt der Aufbau der Werttatsachen in der Wesenswissenschaft und der Kräftetatsachen in der Entwicklung. Uns selbst aber zu betrachten gehört dann noch immer zur Aufbringung des Tatsachenstoffes der Beschauerforschung. Wir Forscher sind nüchterne Kenner. Gerade der Kunstforscher muß den anderen Geisteswissenschaften sagen, wo der Künstler anfängt. Heute freilich ist es noch so, daß, wenn einer sich die neuen Wege zur Tatsachenforschung bahnt und zu allen unerwarteten Ergebnissen kommt, man glaubt, es könne nicht mit rechten Dingen zugehen. Auch die Nur-Wissenschaft ist, wenn sie die Tatsachen nach allen Möglichkeiten hin betrachtet, weder wirkungslos noch langweilig. Vergleiche für das Grundsätzliche und Tatsächliche der Kunstforschung von morgen meinen Beitrag zu dem bei F. Meiner in Leipzig erscheinenden Buche „Die Kunstwissenschaft der Gegenwart."

DRITTER VORTRAG.

DAS PLANMÄSSIG VERGLEICHENDE VERFAHREN.

Die Kunstgeschichte wird sich in Zukunft kaum mehr im feierlichen Aufzuge der philosophischen und philologisch-historischen Klasse der Akademien bewegen, sondern Facharbeit leisten. Sie wird darin das Schicksal anderer Fachwissenschaften teilen und ähnlich urteilen wie diese, wenn sie zurückblickend auf das Paradies der in festen Geleisen ausgebildeten Denkfertigkeit, von dessen Wächtern sagen wird, sie seien in gewissem Sinne Nachfolger der Hegelianer geworden, die von nichts etwas verstanden, aber über alles schreiben konnten (vgl. Sommerlad, „Wirtschaftsgeschichte und Gegenwart", nach Engels). Wir dürfen nicht länger Philosophie, Philologie und Geschichte die Zügel allein überlassen, müssen, sobald selbständig gearbeitet werden soll, anfangen, von den einzelnen Fächern auszugehen, nicht nur in Technik und Wirtschaft, in Handel und Gewerbe, sondern auch in den reinen Geisteswissenschaften. Unser bisheriges Gehaben glich dem eines Käfers, der einen Halm empor ins Leere kriecht. Nur aus der Zusammenarbeit der Philologen und Historiker mit dem selbständig vorgehenden Fachmanne und der schließlichen Auseinandersetzung des einzelnen Faches mit den Ergebnissen der andern Fächer kann der Weg einer Gesamtforschung auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften gefunden werden.

Facharbeit leisten heißt, nicht mit Überlegungen über die Dinge anfangen, sondern die Dinge selbst, nachdem man sie kritisch festgestellt hat und sich ihrer Zahl sichtend bewußt geworden ist, anpacken und, mit deren Widerständen ringend, in ihr Wesen eindringen, kurz als Werkzeug der Dinge an sich und ihrer sachlichen Ordnung arbeiten. Der Fachmann wird aus dieser handgreiflichen Erfahrung zu Kenntnissen aufsteigen und allmählich von diesen sehr verschieden gearteten Sachen aus und nicht durch ein voreiliges Vorausdenken an der Hand von Quellen oder irgendeiner Geschichtsphilosophie zur Erkenntnis des Besonderen, des Allgemeinen und des Werdens im einzelnen und ganzen aufsteigen. Grundlage bleibt für ihn immer die Erfahrung. Goethe hat einmal auf die Frage eines drängenden Jüngers, was Erfahrung sei, geantwortet: Die wahre Erfahrung sei ganz eigentlich, wenn man erfahre, wie ein Erfahrener

die Erfahrung erfahrend erfahren müsse. Mit anderen Worten (meint dazu Schmeidler, D. Lit. Zeit. 1914, Sp. 179), historische Methode lasse sich praktisch im einzelnen lehren oder wenigstens mitteilen, fühlbar machen, in Einzeluntersuchungen und Übungen, und es ließen sich allgemeinere, aber doch bestimmte historische Kenntnisse und Anschauungen mitteilen (in Vorträgen, Kollegien usw.), bei deren Durcharbeitung und Durchdenkung die allgemeine Fähigkeit des Lesers und Hörers, historisch zu denken und anzuschauen, geweckt werde. Ob es aber pädagogisch glücklich und wirksam sei, die allgemeine, praktische Lehre von der historischen Anschauung und Methode zum Hauptgegenstand eines Buches zu machen, möchte er fast bezweifeln. Das glaube ich gern, solange sich an die Feststellung von geschichtlichen Tatsachen nicht deren fachmännische Verarbeitung, sondern ihre geschichtsphilosophische Verknüpfung anschließt. Das vorliegende Buch will aber zeigen, wie durch Verarbeitung in der Sachforschung neue Tatsachen von höherem Werte gewonnen und die bisher beliebte willkürliche Verknüpfung im Wege der Beschauerforschung kritisch fruchtbar werden kann. Es würde nicht hinreichen, den Leser im Wege der Schriften des Verfassers dessen Erfahrungen miterleben zu lassen, wie er Zug um Zug in vierzigjähriger Arbeit einmal die Bedeutung des Ostens und Nordens für die Entwicklung der Bildenden Kunst in Europa nachzuweisen, dann aber immer wieder die als Lehrer gesammelte Erfahrung planmäßig und nach den verschiedenen möglichen Verfahren vorzuführen suchte. Ich fürchte, die vorliegende Zusammenfassung werde von dieser Erfahrung ohnehin noch viel zu viel durchleuchten lassen, weil eben die Dinge nicht ausgeklügelt, sondern in eigener unverdrossener fachmännischer Lebensarbeit gereift sind. Besser wäre freilich für den, der in diese eindringen will, die Mitarbeit am Institute des Verfassers.

Zunächst wird es sich darum handeln, festzustellen, was das ist: ein „Fach", bezw. ob die Forschung über Bildende Kunst ein solches ist und was daraus folgt. Becher „Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften" meint: „Eine Wissenschaft ist ein gegenständlich geordneter Zusammenhang von Fragen, wahrscheinlichen und wahren Urteilen und verbindenden Untersuchungen und Begründungen, die sich auf denselben Gegenstand, bezw. auf dieselbe Gruppe von sachlich zusammengehörigen Gegenständen beziehen." Eine solche gegenständlich zusammengehörige Gruppe nennen wir „Fach". Ein Fach in unserm Sinne umfaßt einen sachlich verbundenen Teil geistigen Lebens, der sich dazu eignet, so betrachtet zu werden, als ob er selbständig für sich bestünde, zur Bearbeitung zwar eine berufsmäßige Ausbildung verlangt, aber auch in ausdauernder Lebensarbeit nach Umfang, Tiefe und Schicksal kaum erfaßt werden kann. Die Forschung über Bildende Kunst ist ein solches, trotz aller Abhängigkeit von andern Lebenswesenheiten in seinen Eigenwerten lebensfähiges Ganze. Sie umfaßt jenen durchaus selbständigen Teil des Seelenlebens der Menschheit, der sich durch die Hand für das Auge bedeutungsvoll anschaulich durchsetzt. Man möchte erst das Gesamtgebiet der Kunst als eine solche

abgeschlossene Lebenswesenheit nehmen; es stellt sich aber heraus, daß die Forschung über Bildende Kunst für sich allein, getrennt von Literatur und Musik, das Denken von Geschlechtern beschäftigen kann, ohne daß es, wie im Augenblicke, den Eindruck machte, wir besäßen bereits ein auf Grund sachlicher Beobachtung planmäßig geordnetes Wissen. Dabei ist die „Kunstgeschichte" so glücklich, in Europa im Laufe des letzten halben Jahrhunderts eigene Lehrkanzeln errungen zu haben, nicht etwa nur an den Kunstakademien — entsprechend etwa den Lehrkanzeln über Religion an den theologischen —, sondern innerhalb der philosophischen Fakultäten. Sie ist gerade in diesem Rahmen, eingekeilt zwischen Philosophie (Ästhetik), Philologie und Geschichte, nicht zu sich selbst gekommen. Ihr Durchdringen zum selbständigen Fache löst naturgemäß Kämpfe aus, weil die Denkmäler zunächst nur für sich den Ausschlag geben dürfen; der Gelehrte, hinter dem eine Lebenserfahrung im Fache steht, wird immer weniger wagen, die Sachen durch die Quellen zu vergewaltigen. Er wird also Plan und Verfahren (System und Methoden) dem Fache entnehmen und besser fürs Erste die schriftlichen Quellen beiseite lassen und ebensowenig einen Seitenblick auf Wissenschaften werfen, die sich das Recht beilegen, Gesetze des Denkens vorschreiben zu können. Das Fach muß unbefangen aus den in ihm selbst liegenden Nötigungen herauswachsen, nur dann haben seine Ergebnisse selbständigen Wert und werden gute Dienste leisten, wenn es sich einmal darum handelt, Plan und Verfahren, wie sie sich in andern geisteswissenschaftlichen Fächern herausgebildet haben, untereinander zu vergleichen und so von den Sachen aus (induktiv) zu einer Grundlegung der Geisteswissenschaften überhaupt zu gelangen.

Der Geschichtsforscher kann die hochgespannte Lage seines Berufes im allgemeinen ahnen — was ist in den letzten Jahren darüber nicht alles geschrieben worden! —, aber an der Wurzel fassen kann das Übel doch nur der „exakt", das heißt der vom Wesen einer Sache ausgehende und nicht lediglich geschichtlich arbeitende Forscher. Dieser aber muß eben auf irgendeinem der vielen Wesensgebiete Fachmann sein. Ein Verfahren allein wie das historische, um Begebenheiten kritisch festzustellen, ist noch keine Wissenschaft, den Kern bilden die kritisch erarbeiteten „Sachen" selbst und ihr Eigenwesen. Die Krisis tritt nun dadurch ein, daß die Sachen allmählich zur Bildung von Fachgruppen Anlaß geben, den Geschichtsforscher, der sie mit seinem Verfahren kritisch sichergestellt hat, verabschieden, bezw. einladen, seine persönliche Auffassung samt aller Geschichtsphilosophie beiseite und die Sachen für sich sprechen zu lassen. Ebensowenig wird man von den Philosophen Abhilfe erwarten dürfen. So gibt zwar Erich Becher in seinem oben genannten Buche 1921 Untersuchungen zur Theorie und Einteilung der Realwissenschaften und strebt eine vergleichende Wissenschaftslehre nach Gegenständen, Methoden und Erkenntnisgrundlagen geordnet an; aber, da auch er nicht von einer Facherfahrung ausgeht, sondern lediglich das Denken schulmeistern will, so kommt dabei Überzeugendes nicht heraus.

Man wird fragen, ob es nicht längst sachlich gerichtete Fächer gegeben habe, zum Beispiel gerade die Kunstgeschichte. Gewiß, aber sie war eben nach dem Vorbilde der Historiker bearbeitet worden und nicht selbständig als Fach mit eigenem Plan und eigenen Verfahren. Ich will nicht von Hans Tietze reden, der seine „Methode" in voller Einfalt gerade in dem Augenblicke veröffentlichte, in dem die Hochspannung eintrat. Nehmen wir Männer alten Schlages von Lebenserfahrung, zum Beispiel Wölfflin; da er nicht planmäßig vorgeht, bleibt all sein Bemühen Stückwerk. Seine Arbeiten sind wertvolle Fundgruben für allerhand fachmännische Beobachtungen und Versuche, aber von Umfang, Verfahren und Einteilung einer Forschung über Bildende Kunst hat er leider, soweit man nach seinen bisherigen Veröffentlichungen urteilen kann, keine rechte Vorstellung.

Zur Erfassung der Fachaufgaben gehört die Ausbildung klarer, eindeutiger Fachausdrücke. Die Kunstforschung hat die besonders schwierige Aufgabe, eine anschaulich unmittelbar auf das Auge wirkende Ausdrucksweise der Hand in das Denken auf Grund von Worten und Buchstaben zu übersetzen. Man hat bisher angenommen, daß dies eine Begriffswissenschaft des Schönen, die Ästhetik, notwendig zur Voraussetzung habe. Verfasser ist dieser Überzeugung nicht. Vielmehr hält er es für seine Pflicht, auch in der Sprache unter dem Eindruck des Anschaulichen zu bleiben und sich nicht mit Begriffen zu begnügen, die dem Worte nach womöglich gar einer übervölkischen Gelehrtensprache angehören. Deshalb ist dieses Buch ausschließlich in deutscher Sprache geschrieben, wobei wohl eingebürgerte und unersetzliche Lehnwörter gelten sollen, Fremdwörter aber höchstens in Klammern beigefügt werden. Das Herum- und Aneinandervorbeireden liegt zum guten Teil daran, daß wir uns ein vieldeutiges Gelehrtendeutsch angewöhnt haben und die Kraft der Muttersprache unterschätzen. Ich hoffe, mein Wortschatz werde im Laufe des Buches eindeutig klar hervortreten. Falls es zu Übersetzungen kommt, werde ich mich freuen, das Buch dann ebenso rein in anderen Sprachen erscheinen zu sehen.

Dieses grundsätzliche Verhalten erscheint mir notwendig, so schwer es auch in einzelnen Fällen zu lösen sein mag. Die Wissenschaft muß am Aufbau unseres Volkstums vor allem auch durch die von ihr geschriebene Sprache mitwirken. Wir machen es uns leicht, wenn wir das übliche Kauderwelsch benutzen, statt die Sache durch ein Eigenwort zu decken. Ich habe bei Vorträgen im fremdsprachigen Auslande nur zu oft gefunden, daß ein Eingehen auf meine Gedanken viel eher durch das deutsche Wort, das übersetzt werden mußte, erreicht wird als durch die Verwendung der lateinischen oder griechischen gemeinverständlichen Schlagworte, bei denen sich schließlich niemand mehr Rechenschaft über die genaue Fassung des Gedankeninhaltes gibt.

Es sollte als Pflicht jeder Wissenschaft empfunden werden, ihr Geleise von Zeit zu Zeit neu zu legen. Die Kunstforschung ist nie von ihrem geschichtlichen Werden und all dem Unnötigen und Verwirrenden

abgerückt, das darin begründet liegt. Ob es mir gelingt, zu überzeugen, daß erst die auf dem Wesen und nicht allein auf der Geschichte begründete Forschung für Entwicklungsfragen tragfähig ist, bleibe zu entscheiden dem Leser des Buches vorbehalten.

1. DER PLAN.

Was zunächst den Plan anlangt, so wird die Kunstforschung von morgen, im Gegensatze zur Kunstgeschichte von gestern und der Kunstwissenschaft von heute weder einseitig geschichtlich, noch engherzig nur auf Formfragen gerichtet sein, sondern sich immer und überall die Aufgaben des Faches neben einander als das Besondere, Allgemeine und werdende Ganze vor Augen halten. Sie wird daher nie Bestand-, Wesens- und Entwicklungsfragen in einen Topf werfen, sondern sie säuberlich auseinander halten und sie vor allem als Sachfragen trennen von der Beschauerforschung. Es wird sich dann zeigen, daß das unaufhörliche Aneinandervorbeireden und Ausschließlich-recht-haben-wollen vermieden werden kann und in allem zuletzt ein Körnchen Wahrheit steckt, wenn man es nur an seinem richtigen Platze denkt und nicht gleich verallgemeinert.

Über dieses planmäßige Denken sollten wir uns allmählich im Rahmen des Faches einigen. Dazu gehört vor allem, daß die Philosophie ausgeschaltet wird und in der Forschung über Bildende Kunst zum Beispiel die beschämende Unklarheit über die Berechtigung eines von Ästhetik und Allgemeiner Kunstwissenschaft unabhängigen, in der Erfahrung von Kunstbetrachtung und Vergleich fußenden Forschens über das Wesen des Künstlerischen in der Bildenden Kunst (Systematik im engeren Sinne) ein Ende hat, das heißt wir einig werden darin, uns bei Feststellung der künstlerischen Tatsachen nicht nur die Erscheinung, sondern ebenso die Bedeutung, nicht nur die Form, sondern bestimmender sogar den Inhalt anzusehen, beide freilich nicht ohne Lostrennung von Gegenstand und Gestalt oder gar ohne Rücksicht auf das Handwerk. Der Gesichtspunkt, nach dem ich dann bei der planmäßigen Sichtung vorgehe, ist der, sachlich geordnete Reihen zu bilden, die nebeneinander hergehen und nicht miteinander verwechselt werden dürfen. Die Kunstforschung weist, wie wir sehen werden, eine ganze Anzahl solcher Reihen auf. Die planmäßige Anordnung jeder Reihe teilt sich wieder in untergeordnete Reihen, die getrennt neben- oder nacheinander geführt werden müssen, soll das Forschungsergebnis rein und unmittelbar brauchbar sein. Eine Ordnung schließt notwendig die andere ein; es gibt also nur eine einzige Ordnung (System) der Kunstforschung, aber freilich in unzähligen Verzweigungen.

Die planmäßige Aufteilung bringt als erste Frucht Klarheit über den für jede Art der planmäßigen Gliederung und die einzelne Tatsachenreihe zulässigen Arbeitsweg, die Methode oder das Verfahren, das, genau und unweigerlich eingehalten, die Tatsachen einer Reihe sicherstellt. Ein

Fach ist erst dann wissenschaftlich begründet, wenn über Plan und Verfahren eine Einigung erzielt ist. Solange diese aussteht, kann niemand zur Verantwortung gezogen werden, ist kraftverschwendende Freibeuterei, die sich nur dem Grade nach von Liebhaberei (Dilettantismus) unterscheidet, an der Tagesordnung. Es fehlen alle Maßstäbe der fachmännischen Beurteilung, Bewunderung und Mißachtung können nicht sachlich ausgeglichen werden. Die „Kritik" bleibt der Willkür des Wohl- oder Übelwollens preisgegeben.

Auch für die Gesamtheit der gelehrten Arbeit als solche gibt es ein Gesetz, wie wir es nachfolgend immer wieder für die einzelnen Arbeitsgebiete fordern werden: das Gesetz, den Beobachtungsgegenstand möglichst vollständig vor Augen zu haben. Was ich beobachte, muß die Fähigkeit sachlichen Eigenlebens haben: aus Bruchstücken lassen sich Annahmen machen, keine bindenden Schlüsse ziehen, nur das Besondere im Ganzen wie Allgemeinen und die Kenntnis des Werdens enthüllt die in sich ruhende Bedingtheit, auf die schließlich beim Urteil über das Einzelne zurückzugehen ist. Es liegt eben im Handwerk eines solchen planmäßigen Vorgehens begründet, daß es sich immer wenigstens grundsätzlich auf das Ganze wie auf jedes Einzelne zugleich richtet. Ein Plan hat an sich keinen Wert, er ist lediglich dazu da, einer Sache zu klarer vorbedachter Einteilung zu verhelfen, so daß nicht durcheinander, sondern von Fall zu Fall zur Sache gesprochen wird. Gelehrte Arbeit erweist sich erst dann als Wissenschaft, wenn sie planmäßig (systematisch), nicht nur in einem Teilverfahren richtig (methodisch) vorgeht. Zweck ist die Durchdringung der Wahrheit in ihren zahllosen Verzweigungen, im gegebenen Falle der Wahrheit über die Bildende Kunst, soweit sie sich vom Geschaffenen und dem lebenden Künstler aus erkennen läßt. Ich führe für die einzelnen gelehrten Arbeitsarten feste Bezeichnungen ein, suche aber dabei ohne kritische Begriffsbestimmung auszukommen und zunächst einfach durch den Gebrauch eine feste Trennung der Schlagworte einzuführen. All die vielen wertvollen Bezeichnungen, die die Kultursprachen kennen und die ich nachfolgend für das Deutsche und mein Fach auf ihren Platz zu rücken suche, scheinen mir eine ganz bestimmte Färbung angenommen zu haben, so daß es schade ist, sie zumeist noch immer durcheinander gebraucht zu sehen: Über dem vieldeutigen und alle Sprachen in seinen Fachausdrücken durcheinander gebrauchenden Liebling des geistigen Zustandes im letzten halben Jahrhundert, der „Geschichte", hat man sie völlig vernachlässigt und damit der Wissenschaft ihren gesündesten Boden, den der Muttersprache, entzogen.

Solange die Forschung nicht nach sachbestimmten Gesichtspunkten gegliedert ist, werden die Verfahren unrein durcheinander gehen und nicht als Wissenschaft gelten können. Halte ich das Besondere und Ganze, das Allgemeine und sein Werden auseinander, so gelange ich, soweit das Sachgut an sich in Betracht kommt, zu der Einteilung, die ich nachfolgend vornehme und als Sachforschung in den Vordergrund stelle. Der

planmäßige Aufbau der Sachforschung wird also im wesentlichen in einer Dreiteilung erfolgen: 1. „Kunde“ als Vorführung des Einzelnen im Rahmen des Ganzen; 2. „Wesen“ als Untersuchung der Werte im Rahmen des Allgemeinen, und 3. „Entwicklung“ als Vorführung der das Werden bestimmenden Kräfte im Rahmen des handwerklichen und geistigen Lebens. Daneben die Beschauerforschung in der gleichen Gliederung. Um dem Gedächtnisse ein Bild der Einteilung der Forschung einzuprägen, gebe ich folgende Übersicht:

Sachforschung	Beschauerforschung
Kunde, Wesen, Entwicklung	Kunde, Wesen, Entwicklung

Die Geschichte wird also allmählich anfangen müssen, ganz bewußt neben der alten Art der Forschung nach dem Einzelnen (Kunde, d. h. Geschichte im engeren Sinne) und dessen philosophischer Verknüpfung zwei getrennte Richtungen zu setzen und diese wieder dreifach zu unterteilen und jede Art streng getrennt in den Kreis der Untersuchung zu ziehen: Kunde, Wesen und Entwicklung (Geschichte im weiteren Sinne). Die erste zählt auf, die zweite betrachtet, die dritte sucht aus der Kenntnis des Ganzen und Allgemeinen heraus im Wege eigener Verfahren fachmännischen Einblick zu gewinnen in Ursache und Wirkung, in die Fragen nach Ur- und Lehnwerten, nach Befruchtung, Keim und Stamm, nach Ästen, die Dauer besitzen, und solchen, die wieder abfallen oder, aufgepfropft, beim ersten Sturm ausbrechen, Kronen, die künstlich zugeschnitten sind, d. h. nach folgerichtigem Werden, täuschenden Blüten, Einflüssen u. dgl. m. So weit unser Fach in Betracht kommt, ahnt Dehio (Geschichte der deutschen Kunst I im Vorwort) etwas wie diese Dreiteilung: „Freilich ist zuzugeben, daß Kunstgeschichte in rein historischem, daß heißt epischem Stil nicht vorgetragen werden kann: die Ursachenforschung wie die Werturteile werden neben der Erzählung einen nicht unbeträchtlichen Raum erhalten müssen.“

Die Kunstforschung von morgen, der ich nachfolgend Bahn zu brechen suche, wird zunächst das Denkmal ins Auge fassen (Kunde), es einzeln nach Ort und Zeit feststellen, dann die Denkmäler durch den Vergleich auf äußere Ähnlichkeit hin sichten. Das Grundsätzliche dieser Art soll im Abschnitt über Kunde erörtert werden. Zur Durchführung einer „historisch-genetischen Methode“ aber bedürfen wir vorerst einer nach allen Seiten klar ausblickenden Wesenswissenschaft, die die Möglichkeiten des Zusammenwirkens der künstlerischen Werte, nach ihrem tatsächlichen Auftreten geordnet, auseinander hält. Wir werden also auch in der Wesenswissenschaft wieder zuerst feststellen, diesmal Werte am einzelnen Kunstwerke, werden diese dann durch Vergleich sichten, d. h. in Reihen geordnet für die wissenschaftliche Arbeit bereitstellen und so im fünften Vortrage eingehen auf die Erkenntnis des Allgemeinen der Bildenden Kunst.

An dritter Stelle steht die Entwicklung. Wie in der Denkmalkunde um Sachen, in der Wesenswissenschaft um Werte, wird es sich hier um

deren Schöpfer, die Persönlichkeiten handeln, sie mögen nun Einzelne oder gesellschaftliche Gruppen sein. Diese sind die eigentlichen Träger des künstlerischen Werdens, ob sie nun heute nur in verwehten Spuren oder noch in breiter Schicht nachweisbar sind. Wir lassen uns in der Entwicklung vorläufig noch viel zu sehr vom Zufall des erhaltenen Denkmals leiten. Die Entwicklungsforschung geht von den auf Grund der Denkmalkunde durch die Wesensforschung als Möglichkeit aufgeworfenen Ursprungsfragen aus, stellt den Wesenstatsachen die Lebenszeichen des inneren Geschehens gegenüber, im Unterschiede von der allgemeinen Geschichte also des Geschehens im fachmännischen Sinne. Sie wird demnach, wenn sie eine Geschichte der Bildenden Kunst aller Zeiten und Völker geben will, nicht etwa Kunstwerke und Künstler zeitörtlich oder nach Stilen aneinander reihen, sondern die tatsächliche Entwicklung der Werte Bildender Kunst nach den im Künstler zeugenden Kräften zu geben haben. Plan und Verfahren der Entwicklungsforschung werden im sechsten Vortrage zu besprechen sein.

Ganz abgesondert steht die Beschauerforschung, die sich mit den Annahmen, Auffassungen, Ideen, Geschichtsphilosophien u. dgl. beschäftigt, mit denen die Geschichtsforschung bisher die kritisch nachgewiesenen Tatsachen zu verknüpfen beliebte. Im Sinne der Bildenden Kunst gesprochen, ist es jene Forschung, die nicht das Denkmal, bezw. Kunstwerk und die in seinen Werten wirksamen Kräfte, sondern den Beschauer im Auge hat, der das Kunstwerk nicht sachlich als Beobachter, sondern von seinem persönlichen Standpunkt aus ansieht. Der Beschauer bildet freilich zugleich einen Teil jener Außenwelt, mit der sich der Künstler auseinander zu setzen hat, und gehört soweit auch in das Gebiet der Sachforschung. Als Beschauer an sich aber, also in seinem persönlichen (subjektiven) Verhalten wird er auf die Maßstäbe hin zu behandeln sein, die er an Kunst, Künstler und Kunstwerk anlegt, damit sein Eigenwesen bezw. seinen eigenen Geschmack bekennt und in diesem Sinne Kunst sieht und Geschichte macht, also nach eigener Überzeugung und Gutdünken. Doch haben wir es auch hier mit Tatsachen insofern zu tun, als wir den Beschauer nur nach den Quellen beurteilen, d. h. uns nie, dem Ästhetiker vorgreifend, auf den Standpunkt des ungebunden Nachdenkenden stellen, sondern auch da bei der Erfahrung bleiben.

Vorläufig hat die Kunstforschung noch so viel mit den grundlegenden sachlichen Teilen des Faches zu tun, daß sie den Beschauer ganz der Ästhetik überlassen würde, wenn nicht die Zeit klare Entschlüsse bezüglich der drängenden Anforderungen des Lebens verlangte: Tageskritik, Geschmacksbildung und Vorgehen in der Schule, der Betrieb der Forschung selbst, alles das sind Fragen, die den Beschauer, nicht die Kunst unmittelbar im Auge haben und in einem Werke über Plan und Verfahren der Kunstforschung vorläufig wohl zurückgestellt, nicht aber ganz vernachlässigt werden dürfen, soll nicht der grüne Tisch das einzige Arbeitsfeld des Forschers bleiben. Ich denke, der Nutzen solcher

Einstellung liegt nicht nur auf seiner Seite, das Leben selbst fordert sie. Da ich auf die Beschauerforschung nur kurz und anhangsweise im 7. Vortrage S. 258 eingehe, so bleibt im 8. Vortrage S. 298 Raum für den letzten Teil, eine kurze Andeutung des gegenwärtigen Fachbetriebes, wobei sowohl die Fürsorge in sachlicher wie in Hinsicht der Beschauerausbildung zur Sprache kommen soll.

2. VERFAHREN.

Manche glauben, es sei nur nötig, das „philologische" Verfahren auf die Forschung über Bildende Kunst zu übertragen — sie sprechen dann gern von einer „Kunstphilologie" —, um die gegenwärtige, schiefe Lage der Forschung retten zu können. Wenn es sich dabei nur um die Genauigkeit der Arbeit handelte, so würde dem gern zuzustimmen sein. In Wirklichkeit aber übersieht man die Eigenart der Sachforschung, die sich mit der Philologie nur in dem Wesensgebiet der Sprache und Literatur berührt.

Im heutigen Vortrage möchte ich nach Mitteilung des Planes dieser Vorträge im Besonderen gerade auf jenes Verfahren eingehen, das gegenüber den bisher von den philosophischen, philologischen und historischen Forschungsrichtungen eingeschlagenen Wegen als der im Besonderen fachmännische Weg bezeichnet werden kann, auf das planmäßig vergleichende Verfahren. Für die Naturwissenschaften ist es unentbehrlich geworden, Goethe schon machte den Versuch einer allgemeinen Vergleichslehre. W. Scherer betrat dann in der Literatur den Weg einer allgemein vergleichenden Geschichtswissenschaft auf positivistischer Grundlage, er und seine Schüler machen Gebrauch vom Verfahren der „wechselseitigen Erhellung". Usener und andere haben dazu Stellung genommen. Es erscheint heute mehr denn je am Platze, ganz bewußt darauf zurückzugreifen, weil die einzelnen Fächer so wie bisher nicht mehr weiter arbeiten können. Die „Geschichte" hat sie mit einer kunterbunten Masse von Tatsachen des Bestandes ausgerüstet; es heißt jetzt, diese zu verarbeiten. Wir stecken alle zusammen in einer Sackgasse dadurch, daß wir nicht wagen, uns auf eigene Füße zu stellen. So die Kunstgeschichte dadurch, daß sie drauf und dran ist, die zur Zeit ihrer ersten Blüte für Europa eingeführten Stilperioden, die einst einen guten hilfswissenschaftlichen Wert hatten, jetzt als Beweis einer immer wiederkehrenden (typischen) Entwicklung der Bildenden Kunst überhaupt anzusehen. Sie möchte mit diesen, von aller unbefangenen Berücksichtigung der außereuropäischen Kunst absperrenden Scheuklappen ihre unwissenschaftliche Einseitigkeit in einem dogmatischen Glaubenssatz begründen. Die Vorstellung von einer in sich ruhenden (immanenten) Stilentwicklung der europäischen Kunst beruht ähnlich wie die Annahme einer einheitlichen Entwicklung der älteren Kunst auf griechisch-römischer Grundlage in der Voraussetzung, die antike wie die westeuropäische Welt, für den

Humanisten der Ausgangspunkt aller Überlegungen, seien irgendwie als überhistorisch anzusehen. Mit solchen kindisch-unwissenschaftlichen Ausflüchten zur Begründung einer unerhörten Einseitigkeit, die Europa womöglich heute noch mit Gewalt zum Mittelpunkt der Erde machen möchte, muß natürlich zu allererst gebrochen werden. Das Mittel dazu ist eben die Einstellung auf das Ganze des Erdkreises, dann auf jede Art von Zeit, nicht nur auf die geschichtliche, endlich und vor allem auf jede Art von Gesellschaft, nicht nur auf die griechisch-römische und westeuropäische.

Solange es den Historikern und Philologen immer noch gelingt, Gläubige für Sätze zu finden, wie etwa: „Die Menschheit als Ganzes hat keine geistige Einheit und daher auch keine einheitliche Entwicklung (C. H. Becker nach Troeltsch u. a.)", ist ein wissenschaftlicher Aufbau der Geisteswissenschaften unmöglich. Bezeichnend ist, daß sich die Stellungnahme zum Ganzen des Erdkreises sofort ändert, wenn es sich etwa darum handelt, die Einheitlichkeit einer Entwicklung des Erdkreises auf griechisch-römischer (Wickhoff) oder westeuropäischer Grundlage aufzuzeigen.

Von der Beschaffung des neuen Gesichtskreises wird in Kunde, Wesen und Entwicklung die Rede sein, zunächst sei nur das Verfahren ins Auge gefaßt, das ermöglichen soll, die in diesem Gesichtskreise nachgewiesenen Tatsachen in Reihen so zu ordnen, daß schließlich die Frage beantwortet werden kann, ob die betreffende Lebenswesenheit sich als Eigenwesen entwickelt oder die Geschichte wirklich nur die Aufgabe hat, ein Nebeneinander im örtlichen, ein Übereinander im gesellschaftlichen und ein Hintereinander im zeitlichen Sinne zu beschreiben. Soll über dem Beschreiben das Betrachten und Erklären, der Nachweis des Wesens und der Lebenszusammenhänge für immer aus den Geisteswissenschaften verbannt sein? Das hieße doch, die Geisteswissenschaften zu Grabe tragen, bevor sie noch angefangen haben, zu leben und dem geistigen Leben selbst unmittelbar nützlich zu werden.

Das Verfahren, um das es sich hier handelt, ist kein neues, sondern wie gesagt das längst geübte des Vergleiches. Ich führe noch Bornhak „Allgemeine Staatslehre" aus dem Vorwort an: „Das erschöpfende Material für eine geschichtlich-rechtsvergleichende Staatslehre bieten die Staaten aller Kulturstufen und aller Zeiten. Dieses Panorama in seinem vollen Umfange hat bisher noch keines Sterblichen Auge geschaut. So blieb nur die Möglichkeit, auf einem eng beschränkten Gebiete einen Anfang zu machen. Die vorliegende Schrift will nur einen kleinen Ausschnitt aus dem großen Bilde, den Staat europäischer Kultur der Gegenwart, darbieten. Die Darstellung beruht auf geschichtlicher Grundlage, soweit die antike und mittelalterliche Staatsbildung erforderlich ist, um den Staat der Gegenwart zu erklären. Sie ist eine rechtsvergleichende, indem sie Wesen und Funktionen des Staates in ihrer Wechselwirkung je nach seinem Grundtypus und damit die Einheitlichkeit (?) und Mannigfaltigkeit europäischen Kulturlebens klarzulegen versucht."

Die Forschung über Bildende Kunst hat bisher vorwiegend unfachmännisch mit der philologisch-historischen Methode gearbeitet. Sie konnte als Kunstgeschichte gelten, wenn man den Ton auf das zweite Wort legte, das heißt Geschichte unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler und Vertreter Bildender Kunst trieb. Wir empfinden allmählich, daß das keine Facharbeit ist, legen den Nachdruck auf das erste Wort, das heißt die Kunst selbst und suchen nach Verfahren, die dann unsern Ansprüchen gerecht werden.

Manche glaubten aus der „Beschreibung" eine Art Fachforschung machen zu können. Sie kommt nicht über den äußeren Ähnlichkeitsvergleich hinaus, weil sie die Denkmäler als Ganzes, nicht ihre sachlichen Werte und noch weniger die Kräfte vergleicht, die hinter diesen Werten stehen, vor allem aber, weil sie beim Vergleich das persönliche Empfinden und Gutdünken mitreden läßt, die Sache und ihren Beobachter nicht auseinanderhält von ihrem Beschauer. Darum aber handelt es sich in dem, was ich hier suche: Verfahren auszubilden, die gestatten, die Tatsachengrenze weiter als es das beschreibende Verfahren zuläßt, hinauszuschieben, die Verknüpfung der Tatsachen durch Auffassung, Geschichtsphilosophie u. dgl. durch auf neue Tatsachenarten gerichtete Verfahren zu ersetzen.

Ich löse daher von der Beschreibung, wie sie bisher üblich war, die „Betrachtung" los, die planmäßig vorgeht und einen Fachmann verlangt, der die inneren Werte seines Forschungsgegenstandes, in unserem Falle die Wesenswerte der Bildenden Kunst, kennt. Erst wenn ich auf diese Weise durch die eindringliche Betrachtung des Kunstwerkes seine künstlerischen Werte und ihr Zusammentreten erkannt habe, kann ich das nur auf diesem Boden fachmännisch mögliche Verfahren des Vergleiches anwenden, das mich befähigt, in die eigentliche fachwissenschaftliche Arbeit einzutreten, mir also auf Grund von Erfahrung ein Bild vom Wesen der Bildenden Kunst zu machen, die Möglichkeiten des Ursprunges für das Einzelne und Ganze zu überlegen, und dann auch an den dritten Hauptteil, die Lebenszeichen und die Verfahren der Entwicklungsgeschichte heranzutreten. Wie die Kunstgeschichte bisher mit der historisch-kritischen, so hat die Kunstwissenschaft mit der sogenannten stilkritischen Methode gearbeitet. Da aber beide nach Umfang und Tiefe ohne zusammenfassende Grenzbestimmung und Festsetzung der Rolle des Einzelnen zum Ganzen und Allgemeinen blieben, so konnte auch die vergleichende Methode nicht grundsätzlich ausgebildet werden. Sie war selbst im stilkritischen Verfahren zumeist nur in Form des äußerlichen Ähnlichkeitsvergleiches (der Analogie) angewendet worden, nicht auf den Vergleich planmäßig auseinander gehaltener Wesens- und Entwicklungstatsachen. Man glaubte den schriftlichen Quellen den Hauptwert geben und nur in Gebieten, wo solche nicht vorhanden sind, den Vergleich als notwendig anerkennen zu müssen, so in Vorgeschichte und Völkerkunde.

Als wenn Quellen über das Betrachten der Denkmäler und den Vergleich hinweghelfen könnten! Das Fach dürfte in Zukunft eher ohne Quellen

als ohne Denkmäler und deren Vergleich auskommen. Deshalb wäre es fast erwünschter, der Nachwuchs legte mehr Nachdruck auf die Kenntnis des vergleichenden Verfahrens (etwa in Prähistorie und Ethnologie) als auf die philologisch-historische oder gar philosophische Ausbildung. Freilich, doppelt genäht hält besser. Mit Soziologie und Nationalökonomie gerät die Sicherheit wenigstens in Wesens- und Entwicklungsfragen vielleicht gar dreifach.

Die Geschichtsforschung, die sich an der Hand schriftlicher Quellen entwickelt hat, kennt den Fachstandpunkt nicht, rechnet kaum damit, daß die nachgewiesene Sache selbst zur Quelle werden muß. Sobald der Fachmann auf dem Gebiete der Bildenden Kunst geneigt würde, seine Geschichte womöglich allein auf den Kunstwerken aufzubauen und die schriftlichen Quellen fürs erste ganz auszuschalten, wird — wenn auch allmählich — eine Nachprüfung sämtlicher „Tatsachen" der Kunstgeschichte in diesem Sinne erfolgen. Für den Augenblick wäre eine grundsätzliche Ablehnung von „Quellen" noch zu weitgehend, ihre Hilfe war für den Anfang gewiß nicht zu entbehren und wird in der Denkmalfeststellung und Beschauerforschung dauernd notwendig bleiben. Aber dagegen kann wohl heute schon mit aller Entschiedenheit Verwahrung eingelegt werden, daß man die Denkmäler den Quellen gleichsetzt, bezw. letztere gar zuerst behandelt. Denkmäler sind im historischen Sinne Bestandtatsachen, im fachmännischen Sinne Quellen. Die schriftliche Quelle kann nie den Wert der Tatsache des Denkmals oder gar den des Kunstwerks als der für das Wesen fachmännischen Quelle erreichen oder gar ersetzen. In dem Kreuzverhöre zur Feststellung der treibenden Kräfte darf die Aussage der Quellen schon gar nicht an Eides Statt genommen werden, weil ihr Verfasser, ob zeitgenössisch oder später, nicht wissen konnte, was Zufall und was Entwicklung war. Zumeist bleiben gerade die Dinge, auf die es fachmännisch ankommt, von den zeitgenössischen und unfachmännischen Berichterstattern unbeachtet. Erst wenn ich die Quellen zurück und die Denkmäler als Kunstwerke, bezw. Lebenszeichen in den Vordergrund schiebe, bekommt jenes Verfahren die Bahn frei, das sich seit hundert Jahren in allen Wissenschaften meldet, eben das vergleichende. In der Forschung über Bildende Kunst freilich taucht es erst neuerdings auf.

Das Schlagwort von einer vergleichenden Kunstforschung fiel zuerst angesichts des 1916 erschienenen Buches „Die Bildende Kunst des Ostens", dem Vorläufer der Arbeiten über „Altai-Iran und Völkerwanderung" und „Die Baukunst der Armenier und Europa". Diesen Beobachtungsstoff faßte das 1920 erschienene Buch „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" zusammen. Wie seither Plan und Verfahren der vergleichenden Kunstforschung an sich die Forschungsrichtung bestimmen, darüber lese man die im Vorworte des ersten Heftes der „Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung" zur Einführung dargelegten Gesichtspunkte nach, vor allem aber das zweite Heft der Beiträge „Kunde, Wesen, Entwicklung".

3. DER PLANMÄSSIGE VERGLEICH.

Im dritten der (wie immer wieder wegen der Anordnung betont werden muß) ursprünglich für das Lowell-Institut in Boston verfaßten acht Vorträge soll die Frage der planmäßig vergleichenden Kunstforschung nunmehr im Vordergrunde stehen. Die große Blüte der Wissenschaft in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war durch weitblickende Männer zu einer Einstellung auf das Erdganze gelangt. Auf diesem Boden erwuchs damals die vergleichende Sprachforschung. Wäre dieser Anlauf zu seiner Auswirkung gelangt, so hätten wir längst auch eine vergleichende Kunstforschung. Durch die École des Chartes jedoch und verwandte deutsche Institute für Geschichtsforschung, vor allem aber auch durch den Gegenstoß der klassischen Philologie wurde die Wissenschaft einseitig auf jenen engen Gesichtskreis zurückgeschraubt, in dem sie nun seit einem halben Jahrhundert etwa verharrt und den man daher mit Recht den philologisch-historischen nennt. Heute werden sich hoffentlich in allen Fachgebieten immer mehr Einsichtige gegen diese Bevormundung zu regen beginnen und geltend machen, daß man vom westeuropäischen, angeblich einzig und allein in der Antike verwurzelten Stamme aus niemals zu sachlich einwandfreier Erkenntnis gelangen könne und auf allen Linien den mindestens Asien, besser den Gesamterdkreis umspannenden Vergleich fordern muß. Damit erst erreichen wir die Höhe der großen Bahnbrecher der Zeit um und nach Goethe wieder und können da anfangen, wo die vergleichende Sprachforschung, indem sie in die Hände der klassischen Philologen und Historiker geriet, aufhörte: vom Ähnlichkeitsvergleich überzugehen auf den Wesensvergleich und erst auf diesem Boden fachmännisch aufzusteigen zum Vergleich der Entwicklungskräfte. Die vergleichende Forschung muß nur streng auf dem Boden der Sachen bleiben und sich vor Maßstäben hüten, wie sie besonders in der kirchlich einseitigen Behandlung des Religiösen oder fast jedes Vergleiches üblich sind, der vom nationalen Staat ausgeht. Die Bildende Kunst ist, da sie sich glücklicherweise von aller Politik fern zu halten beginnt, gut geeignet zur Begründung dieser über die allgemein historische Grundlegung hinausgehenden, unbefangen sachlich vergleichenden Facharbeit.

Die drei oben auseinandergehaltenen Forschungsrichtungen setzen drei Stufen des planmäßig vergleichenden Verfahrens voraus. Der Unterschied dieser drei Stufen liegt im wesentlichen in den drei ganz verschiedenen Tatsachenreihen, die beim Beschreiben bezw. Betrachten oder Erklären verglichen werden. Wenn man sie nicht auseinanderhält, bleibt alles beim Alten, d. h. man vergleicht auch weiter blind darauf los. Das gilt in erster Linie für die Sachforschung.

A. KUNDE — BESCHREIBUNG.

Gehen die Philologen und Historiker von den Quellen aus, so der Fachmann vom Denkmale. Freilich wandelt sich die Quelle selbst in einer

Gruppe, der der Sprachforscher, zum Denkmal. Aber wir brauchen nur an das Beispiel der Forschung über Bildende Kunst zu denken, um den Unterschied ganz klar vor Augen zu haben. In dem Augenblick, in dem das Wort zum Denkmal wurde, begann die vergleichende Sprachforschung. In ähnlicher Weise beginnt, sobald die Quellen, die uns bisher so oft geleitet haben, in zweite Linie rücken und die Denkmäler der Bildenden Kunst selbst in den Vordergrund treten, die vergleichende Kunstforschung. Es kommt darauf an, daß in den Geisteswissenschaften über der Tatsache des Geschehens, die wir aus schriftlichen Quellen erschließen, nicht noch länger das bleibende Ergebnis des Geschehens, die Sache selbst vergessen wird. Man muß aber dann freilich endlich lernen, mit Sachen umzugehen. Solange ich politische Geschichte in den Vordergrund stelle und alles von ihr aus sehe, kann ich freilich nicht zu den Sachen kommen, außer etwa zu Fragen nach Macht und Besitz. Die Philologen und Historiker haben aber noch aus einem anderen Grunde die Herausarbeitung einer im wörtlichen Sinne sachlichen Methode lange verabsäumt: weil sie seltsamerweise heute noch glauben, auf sachlichem Boden zu stehen. In Wirklichkeit aber blieben sie, von der Schrift als Grundlage ausgehend, doch immer nur beim Geschehen und in der persönlichen Auffassung dieses Geschehens stecken. Die Sachen ließen sie links liegen, obwohl sie alles tun, um mit der Feststellung der Tatsachen auch die Sache selbst kritisch, d. h. daraufhin sicher zu stellen, ob sie echt oder falsch, überarbeitet, ergänzt, nach ihrem Zugrundegehen durch eine Nachahmung ersetzt sei usw. Sie haben also neben dem Geschehen zwar das Äußere der Sachen sehr genau genommen, ließen aber, nachdem sie von dessen Verläßlichkeit ein klares Bild gewonnen hatten, die Sache selbst leicht begreiflich stehen. Die Zeit drängt nun darauf, daß wir endlich anfangen, sachlich zu verarbeiten, was die philologisch-historischen Verfahren täglich an Tatsachenstoff auf den Arbeitstisch werfen. Philosophie lassen wir ganz beiseite; die Tatsachen sollen nicht mehr einfach der Auffassung jedes einzelnen, also der persönlichen Willkür, überlassen bleiben, sondern genau so wie in den Naturwissenschaften als das „Spezielle“ nunmehr der allgemeinen Betrachtung durch Fachmänner für die einzelnen Sachgebiete unterworfen werden — im Falle der Bildenden Kunst also Fachleuten, die nicht nur Könner oder Kenner sind, sondern aus der wissenschaftlich-selbstlosen Beobachtung der Sachen einen Lebensberuf gemacht haben. Ich vermute, daß diese Forderung der Erfahrung auch für alle anderen Geisteswissenschaften gelten dürfte; trotzdem kommen wir auf sie nicht zu sprechen, bevor nicht im eigenem Fache fester Fuß gefaßt ist; dann erst werden wir zu allem, was dazu von anderer Seite gedacht und gesagt wurde, Stellung nehmen können. Grundsätzlich gilt also, daß wir mit gar keiner anderen Wissenschaft als der des eigenen Faches anfangen.

Das Sonderverfahren der Kunde ist das der „Beschreibung“. Sie ist die Unterlage der ersten Stufe des allgemein vergleichenden Verfahrens, des Vergleiches nach der Gesamterscheinung (Analogie) zum Zwecke der

Sichtung nach Ort und Zeit der Entstehung. Ich vergleiche in diesem Falle ein einzelnes Denkmal mit anderen Denkmälern oder Gruppen von Denkmälern untereinander. Es wird sich also immer um einen Vergleich handeln, der an der Oberfläche bleibt. Trotzdem war er bisher weitaus der geradezu einzig übliche. Ziel ist eine Ordnung des Einzelnen im Rahmen einer Gruppe bezw. des Ganzen. Die Kunde wird im wesentlichen dafür zu sorgen haben, daß beim sichtenden Vergleich der volle Umfang der Denkmälerwelt bekannt und berücksichtigt wird. Ich z. B. habe mich bemüht, für die Einordnung der Denkmäler altchristlicher Kunst den nötigen Gesichtskreis nach Ort und Zeit zu schaffen. Darüber sei ein Wort erlaubt.

Die Hauptarbeit war zu leisten dadurch, daß den römisch oder allgemein humanistisch Gesinnten ganze Kunstkreise nachgewiesen wurden, die zum Schaden der Forschung bis dahin unbeachtet geblieben waren. Funde in Rom (Kalender von 354, Botticelli, Cimabue) hatten die Freude am Entdecken geweckt, der Athos, Hellas, Konstantinopel boten Gelegenheit genug. Aber erst als die großen Lücken in unserer Kenntnis der christlichen Kunst Vorderasiens, zunächst in Kleinasien, ausgefüllt wurden, störte das die Ruhe der Fachgenossen. In Kleinasien gewölbte Basiliken aus dem 4. bis 6. Jahrhundert? Man war doch ganz sicher, daß die Bewegung zum gewölbten Längsbau erst nach 1000 im Westen begann! Also konnten die Kirchen in Binbirkilisse nicht so alt sein. Der Kampf gegen meine Zeitansätze begann, es wurde alles daran gesetzt, das Vertrauen in meine Verläßlichkeit zu erschüttern. Im Armenien-Werke findet man darüber ausführlich Bericht. Je weiter die Kreise gezogen wurden — Ägypten, Mesopotamien, Armenien und über Iran bis nach China und Indien hin —, desto heftiger wurde die Gegenwehr. Berlin, Wien und Rom kämpften mit allen Mitteln — vergeblich. Im Osten erstand eine christliche Welt, unendlich reich und mannigfaltig an neuen künstlerischen Werten. Wenn ich Recht behielt und die Blüte dieser Kunst gleich am Anfange lag, womöglich vor der Zeit, als Edessa und Armenien zuerst als Staaten zum Christentum übertraten, dann war ja die Kirchenkunst des Mittelalters und schon manches in der Ausstattung der hellenistischen Basiliken in Rom und Ravenna von dort, d. h. vom arischen und großsemitischen Osten ausgegangen! Ähnliche Beobachtungen im Gebiete der islamischen Kunst brachte die Arabisten und Historiker Persiens auf die Beine. Der Gesichtskreis der Denkmalkunde war durch die Einbeziehung Vorderasiens und die Beschreibung seiner Denkmäler im Rahmen des europäischen Werdens unbequem groß geworden.

B. WESEN — BETRACHTUNG.

Die Geschichtsforschung hat ein Verfahren zur Feststellung von Denkmälern jeder Art auf Grund von Quellen herausgearbeitet. Das ist ihr wissenschaftliches Verdienst, mehr nicht. Sie versagt sofort, wenn

ich vom beschreibenden Feststellen zur Sichtung nach Analogie übergehe und aufsteige zum fachmännischen Erfassen der handwerklichen und geistigen Werte, oder gar zur Erklärung ihres Werdens und Wirkens. Das blieb bisher mehr oder weniger dem Gutdünken und der Auffassung jedes einzelnen überlassen. Für die Kunstforschung von morgen beginnt damit erst die eigentlich wissenschaftliche, d. h. fachmännische Arbeit. Sie baut auf den mit den philologisch-historischen Verfahren nachgewiesenen Tatsachen, ist durchaus fachlich entweder Sach- oder Beschauerforschung und läßt vor allem jede Philosophie beiseite. Zur Durchführung dieser Art Forschung sind, wie gesagt, ein eigener Plan und eigene Verfahren notwendig. Der Plan scheint mir sehr wesentlich vereinfacht, wenn ich mich und meine „Auffassung" von vornherein als im Rahmen der Sachforschung unzulässig ausschließe. Dafür ist die Beschauerforschung da. Ich muß die Sachen selbst sehen und sie so sehen lernen, wie sie ihrem Wesen nach sind, also ohne mein persönliches Zutun. Das ist Wissenschaft. Wie dagegen ich als Beschauer sie sehe, das ist im besten Falle Kunst. Kunst und Wissenschaft aber sind unvereinbar wie Einbildung und Wahrheit. Vereinzelt können ja beide eins sein; darauf aber darf eine Wissenschaft nicht bauen.

Das Sonderverfahren der Wesensforschung ist das der „Betrachtung" des Kunstwerkes nach seinen innern Werten; auf sie bezieht sich die zweite, höhere Stufe des Vergleiches, der Wesensvergleich. Ich vergleiche in diesem Falle nicht das Äußere von Denkmälern, sondern diese nach ihrem inneren Wesen, d. h. als Kunstwerke gesehen. Voraussetzung ist also, daß ich sie in ihren einzelnen künstlerischen Werten erfaßt habe. Es ist ein Vergleich des Einzelnen im Rahmen des Allgemeinen, der einzige, der dem Fachmann im Gebiete der Wesenswissenschaft ansteht, will er weder einseitig noch uferlos vorgehen. Ich bringe auch hier wieder als Beispiel meine Erfahrung aus dem Übergangsgebiete zwischen Antike und Mittelalter. Nur ein genauer Wesensvergleich kann die grundverschiedene Art beider Kunstströme klar machen.

Immer handelte es sich außer um den Zeitansatz der entscheidenden Denkmäler vor allem um den Glauben, daß das, was wir Mittelalter nennen, seinen Werten nach aus der Antike hervorgegangen sein soll. Der bekannte A. Riegl schrieb seine Werke in diesem Sinne und suchte sehr feinsinnig zu begründen, wie es möglich gewesen sein könnte, daß die spätrömische Kunst aus sich heraus in ihren Werten den Weg zum Mittelalter erschlossen habe. Auch in diesem Falle liefen in Wien, einem Hort der humanistisch eingestellten Kunsthistoriker, im katholischen Lager Roms, im konservativ-historischen Berlin die Fäden zusammen, die offen und versteckt gegen meine gegnerische Stellung gesponnen wurden. Den für die Geschichte der Kunstforschung großen Wert freilich hatten diese mit meinem Kalender von 354 und „Orient oder Rom" beginnenden Kämpfe, daß man anfing, die alte Kunst künstlerisch zu sehen. Man konnte sicher sein, daß, wenn ein neues Werk für die Sache des Ostens

gegen Rom erschien, in irgendeiner Form die Antwort der Gegengesinnten erfolgte. Es war ein ernstes Hin und Her, Werte wurden erkannt und erwogen, selten noch mischte sich Persönliches ein. Man sah die späthellenisch-römische Zeit im Sinne der Gegenwart, Raum-, Licht- und Farbenprobleme traten solchen über Gegenstand und Gestalt gegenüber in den Vordergrund, an Fragen wie „Tiefenschatten oder Tiefendunkel“ (Mschatta S. 273) konnte man zum tiefsten Verständnis für Formfragen heranreifen. Einzelne Forscher wie Schmarsow wollten gerade an dieser Übergangszeit die „ästhetischen“ Grundbegriffe des Faches herausarbeiten.

C. ENTWICKLUNG — ERKLÄRUNG.

Die vergleichende Kunstforschung hat ihre Aufgabe im Verfahren noch nicht erfüllt, wenn sie angewendet worden ist zur Sichtung der Denkmäler in der Kunde und zur Sichtung der künstlerischen Werte in der Wesenswissenschaft. Als der letzte fachmännische Arbeitsweg ist sie grundsätzlich auch entscheidend in dem, was die landläufige Geschichtsforschung gern im Wege der sogenannten „genetischen Methode“ erreichen möchte, jenen höchsten Stand einer auf Geschichtserkenntnis ausgehenden Forschung nämlich, den ich kurz als auf „Entwicklung“ gerichtet bezeichne.

Der Kunstforscher auf der Oberstufe, der sachlich auf Grund der Erfahrung sagen will, was Bildende Kunst ist, muß von der Betrachtung von Kunstwerken ausgehen. Er wird die festgestellten Wesenstatsachen gesichtet für den wissenschaftlichen Gebrauch ähnlich bereitstellen wie auf der Unterstufe im Wege der Kunde den Nachweis des Bestandes und Zustandes der Denkmäler. In beiden Arbeitsrichtungen fußend, kann dann erst das beginnen, was wir eigentlich und ausschließlich unter Geschichte verstehen sollten, der Versuch, die Entwicklung der im Fache wirksamen Kräfte im einzelnen und ganzen von Werten und Wesen zu durchdringen d. h. durch die Feststellung des Entwicklungsträgers und Sichtung dessen, was die Entwicklung verursacht, einen sachlichen Maßstab zu gewinnen dafür, ob eine Entwicklung überhaupt stattfindet oder nicht. Zeiten, in denen ein Kunstwollen vorherrscht, in denen also die Kunst ohne inneren Drang dem Willen einer Macht dient, bedeuten meines Erachtens keine Entwicklung, sondern Ablenkung, Stillstand, ja Verfall, trotz aller äußern Aufmachung und scheinbaren Blüte. Das kaiserliche und das Rom der Gegenreformation sind solche Zeiten. Wir werden das erst recht beurteilen können, wenn die Mächte, die da am Steuer waren, auch in ihren letzten Ausläufern zu wirken aufgehört haben und uns klar als vergangen bewußt werden. Ob das wenigstens der Gesinnung nach bei dem Zusammenbruch von 1918 erreicht wurde, muß sich erst noch zeigen.

Die Entwicklung reift rasch in einzelnen Persönlichkeiten, die sich durchzusetzen vermögen, langsam, wenn deren Wirken sich nicht

ausleben kann, sie die Umgebung nicht unmittelbar mitreißen. Solange ich den Entwicklungskeim nicht kenne, also etwa im Norden die Gestalt in ihrer Südform zum Ausgangspunkt nehme, sei es im Darstellen die menschliche Gestalt oder im Bauen die Säule, wird auch die Persönlichkeit, selbst die große, immer nur in Abhängigkeit erscheinen. Dürer z. B. war von einer rührenden Glaubensseligkeit befangen, wenn es sich um die Schönheit der nackten menschlichen Gestalt handelte. Mit Zirkel und Lineal glaubte er sie im Sinne der Italiener aufbauen zu müssen. Das war seine Schwäche. Sobald man erkennt, daß die Kraft der nordischen Malerei gar nicht in der menschlichen Gestalt und vor allem nicht in der nackten „Schönheit" lag, sondern der Form nach in Linie, Licht und Farbe, der Gestalt nach in der Landschaft, ändert sich das Bild. Die Gewandstatuen der nordischen Dome bildeten nur den Übergang, die menschliche Gestalt, wie sie ursprünglich hinter dem Faltenwurf zurücktrat, beginnt sehr bald sich der Landschaft einzuordnen. Öfter verschwindet sie ganz oder ist gerade nur dazu da, um dem Bilde einen Namen zu geben (Staffage). Man wird Dürer und die nordische Kunst erst richtig beurteilen, wenn man, seit die Baukunst anfing zurückzutreten und die freiräumig gefüllten Altarschreine im farbigen Helldunkel der Großkirchen das Gefühl für Raum, Licht, Luft und Farbe geweckt hatten, die Landschaft als Träger der Entwicklung nimmt.

Das Sonderverfahren der Entwicklungsforschung ist das der „Erklärung"; damit zusammen tritt die dritte und höchste Stufe des Vergleiches, der Vergleich von Kräften, in Tätigkeit. Nicht das Denkmal, nicht das Kunstwerk und seine Werte, sondern was die künstlerischen Werte auslöst, d. i. die das Werden bestimmenden „Kräfte", stehen hier im Vordergrunde. Das Kunstwerk wird zum Lebenszeichen.

Aus dem Gebiete der Forschung über altchristliche Kunst sei verwiesen darauf, wie seit 1901 die entwicklungsgeschichtlichen Schlagworte in den Vordergrund traten: „Orient oder Rom" folgte „Orient ou Byzance", immer standen sich Ost- und Westauffassung gegenüber (Vgl. Armenienwerk II, 748 f). Seit der Krieg vorüber ist, taucht stärker der Ruf Nord oder Süd auf. Dem Außenstehenden sagt dieses Feldgeschrei wenig, er glaubt, gelehrte Rechthaberei stände da im kleinlichen Streite. Ist es aber gleichgültig, wenn man nachweist, daß die Religion des Humanismus, die Anbetung der Schöpferkraft von Rom, Byzanz und der Mittelmeerkunst uns eine Welt eingebildet hat, die dem germanischen Norden eine heimatfeindliche Gesinnung aufnötigt, die „Romanisches" sieht, wo der Norden und Osten am Werke sind und die endlich, nachdem für sie vorher alles barbarisch war, nachher alles als folgerichtige Entwicklung vom Süden her ansieht, obwohl da unser eigenstes Blut, der Norden, in hartem Kampfe mit dem Süden steht. Wie konnte z. B. die deutsche Kunstgeschichte nicht rein sachlich vom nordischen Boden und Menschen ausgehen, sondern mit ihrem humanistischen Beschauerstandpunkt alles von vornherein vergewaltigen? Das gleiche gilt vom Griechischen, das

man ohne Beachtung des Nordischen und Ostarischen behandelte. Vgl. dazu eine Kleinigkeit: „Orpheus und verwandte iranische Bilder“ (in Kern „Orpheus, eine religionsgeschichtliche Untersuchung 1920).

Die Historiker der Bildenden Kunst, mit wenigen Ausnahmen auf Europa eingestellt, behandeln Entwicklungsfragen selten in ihren natürlichen Voraussetzungen. Sie sehen diese nicht, wenn sie die Kernfragen des Mittelalters nach dem Ursprunge des „Romanischen“ und „Gotischen“ erörtern und noch weniger, soweit es sich um die germanischen Einschläge in Italien, nie eigentlich, wenn es sich um das Ganze der nordischen Heimat handelt. Ich greife Beispiele aus dem Handbuche der Kunstwissenschaft heraus. Zwar anerkennt Vitzthum S. 2 beim Entstehen des Mittelalters neben dem Kirchlichen den damit ringenden Geist der jungen nordischen Völker, bleibt aber doch bei dem Glauben einer einfachen Umbildung der antik-frühchristlichen Kunst. Weese glaubt die „Gotik“ als eine rein französische Kunst ansprechen zu dürfen und fragt gar nicht, wie sie dann in Deutschland geradezu national heimisch werden konnte. Er sieht wohl, daß sie weder römisch noch gallisch sein könne, aber daß der Nachdruck auf ihre nordische Wurzel zu legen sei, steht doch bei ihm nicht entschlossen fest. Weese glaubt vielmehr, in den allgemeinen Zügen des Mittelalters seien die Merkmale der Rasse und Blutmischung, des Temperaments und der Willensstärke, wie sie ein starkes und hochbegabtes Volk ausbilde, oft bis zur Undeutlichkeit vermischt. Gilt das? Ist die nordische Religiosität wirklich eine allgemein kirchliche, wie auch andere (Dvořák, Hist. Zeitschrift 1919) angenommen haben? Handelt es sich bei deutlichen Zügen der Lage um Zufallswerte?

Solche leider entwicklungsgeschichtlich ausschlaggebende „Überzeugungen“ bestimmen schon die Sichtung; so ist im Handbuch das Mittelalter als ein Ganzes behandelt, Frankl und Vitzthum sind einig darin, den Arbeitsstoff ohne Rücksicht auf den Anteil der Völker vorzuführen, am Anfang steht z. B. das Wort: „Eine deutsche Baukunst gab es noch nicht“. Warum, weil wir nichts von ihr wissen, die alten Holzbauten verloren sind? Sollen wir den Aberglauben von unserer künstlerischen Unfähigkeit noch weiter schleppen und uns nicht lieber aufraffen zu zeigen, wie wir auf unseren eigenen Wegen schöpferisch waren und was Kirche, Hof und Humanismus aus dem Norden gemacht hatten, bevor man in Rembrandt den Erzieher erkannte? Viele der Unarten der Bildenden Kunst der Gegenwart erklären sich daraus, daß sie zu plötzlich sehend wurde und nun vor dem Nichts steht, weil ihr niemand sagt, wie der Norden dachte, wenn er auf sich gestellt war. Möchte sich doch die Gegenwart den Kampf etwas ansehen, der um die Rechte des Ostens und Nordens geführt wird, vielleicht dürfte man dann ein tieferes Verständnis auch für alles das gewinnen, was die heutige Zeit künstlerisch im innersten Kern aufwühlt. (Vgl. die 2. Auflage meiner „Bildenden Kunst der Gegenwart“, Wien 1923).

Für die vorgeführten drei Stufen des Vergleiches ist natürlich Voraussetzung, daß der Unterschied der drei Forschungsrichtungen durchaus klar erfaßt ist. Dafür werden die drei Kernabschnitte über Kunde, Wesen und Entwicklung der Sachen zu sorgen haben, der siebente Vortrag behandelt im selben Sinne kurz die Beschauerfrage. Auch bei dieser Gelegenheit muß wieder betont werden, daß es sich im vorliegenden Buche lediglich um grundsätzliche Erörterungen, nicht etwa um die Füllung dieses Rahmens und die tatsächliche Anwendung selbst im weiten Felde der Forschung über Bildende Kunst handelt.

Die bisherige Auffassung von der vergleichenden Methode ist sehr geteilt. Die drei von mir verlangten Stufen des vergleichenden Verfahrens sind freilich nicht klar erkannt. Die vergleichende Sprachforschung wird in ihrer Art wohl diesen Weg gegangen sein, ebenso die Literatur- und Musikforschung, bezw. andere Wissenschaften, die weitab von aller Kunst liegen. Am meisten ist jedenfalls das vergleichende Verfahren in jenen Wissenschaften umstritten, die ohne Quellen auskommen müssen und ganz auf den Vergleich angewiesen sind: in der Vorgeschichte und Völkerkunde. Es frägt sich, ob nicht gerade ihnen mit dem planmäßigen Aufbau gedient wäre. Was Montelius mit der typenvergleichenden Methode wollte, bezieht sich lediglich auf die äußere Gestalt, ist also Ähnlichkeitsvergleich ohne Wesensuntersuchung. Man lese die Einleitung von E. Westermarcks „History of human marriage“ in letzter Auflage 1921 und wird dort die ethnologischen Methoden übersichtlich vorgeführt finden.

4. EINE LEBENSARBEIT.

Mein Buch „Ursprung der Christlichen Kirchenkunst“ ist ausschließlich auf dem Boden der vergleichenden Kunstforschung als Zusammenfassung einer mehr als fünfunddreißigjährigen Tätigkeit im Felde geschrieben. Es wird vielleicht passend erscheinen, wenn ich hier ergänzend auf das Reifen des vorliegenden Buches näher eingehe (das vorwiegend von mir als Lehrer und rein fachmännisch erarbeitet ist), um so mehr als dadurch grundsätzlich und tatsächlich beleuchtet wird, mit welchen Widerständen ein solches Losringen von der üblichen philologisch-historischen und klassisch-archäologischen Art verbunden sein kann.

Meine Lebensarbeit hatte immer eine doppelte Richtung, die des Forschers und die des Lehrers. Aus der ersteren entsprang der Drang, Wesen und Entwicklung der westeuropäischen Kunst verstehen zu lernen, indem ich ergänzend nach ihren unbeachteten Voraussetzungen im Osten und Norden suchte, aus der zweiten das Bemühen, Plan und Verfahren zu finden, die es ermöglichen sollten, mich, ohne viel Worte machen zu müssen, mit meinem Schülerkreise zu verständigen. Beide Richtungen mündeten schließlich in der Erkenntnis zusammen, daß die Kunstgeschichte als Fach noch gar nicht aufgerichtet sei und

alles darauf ankomme, sie als solches von allen Überlieferungen der Asthetik, Philologie und Geschichte, die an ihrer Wiege gestanden hatten, zu befreien, d. h. die Kunstforschung ganz auf eigene Füße zu stellen. Man kann sich denken, daß beide Bestrebungen Widerstand fanden; bei den einen, weil sie sich nicht in die Rolle von Hilfswissenschaftlern weisen ließen, bei den andern, weil sie heute noch glauben, die Kunstgeschichte sei so, wie sie ist, auf guten, selbständigen Wegen. Ich denke mir, daß eine Zusammenfassung über Plan und Verfahren, wie ich sie hier versuche, den Gegensatz in der Auffassung der Grundfragen ebenso unzweideutig dartun wird, wie mein Buch über den Ursprung der Christlichen Kirchenkunst offenkundig machte, daß die Ergebnisse meiner Lebensarbeit über das Werden der westeuropäischen Kunst weitab von all dem liegen, was man sich darüber als Geschichtslegende zurechtgelegt hat. Diese gilt heute noch, trotzdem doch sowohl von meiner Lehr- wie von meiner Gelehrtentätigkeit manches im Laufe von Jahrzehnten in die Auffassung von Fachgenossen und Nachbargebieten durchgesickert ist.

Der Weg begann 1885 mit einer typenvergleichenden „Ikonographie der Taufe Christi", also einer dem Gebundenen des Kunstwerkes, Gegenstand und Gestalt nachgehenden Arbeit und kam dann auf Ursprungsfragen dadurch, daß ich „Cimabue und Rom" die Kunst des Cimabue nach neuen Funden in Quellen und Denkmälern festzustellen suchte. Das führte auf die byzantinische Kunst und eine Auseinandersetzung zwischen Altchristlich, Byzantinisch und Mittelalter, die dann mit Orient oder Rom 1901 beginnend, über Kleinasien 1903, Mschatta 1904, Amida 1910, immer mehr zur vergleichenden Kunstforschung ausgebaut wurde, die Quellen ließen da öfter ganz im Stich. Die Bildende Kunst des Ostens 1916, Altai-Iran 1917 und Armenien 1918 sind noch Einzeluntersuchungen, bis dann „der Ursprung der Christlichen Kirchenkunst" 1920 und für den Islam ein Aufsatz „Vergleichende Forschung auf geographischer Grundlage" (Mitteilungen d. Geogr. Ges. in Wien 61, 1916) zusammenzufassen suchten. Im vorliegenden Buche handelt es sich nicht um diese tatsächlich geleistete Arbeit, sondern um den Versuch einer Herausarbeitung der dabei allmählich erfaßten Grundsätze der vergleichenden Kunstforschung.

Auf Plan und Verfahren kam ich nicht so sehr durch die Arbeit im Felde als vielmehr durch meine Lehrtätigkeit.

Langjährigen Arbeiten in Rom folgte 1887 die Habilitation und damit der Eintritt in die Lehrtätigkeit. Vom ersten Semester an waren Übungen in der Kunstbetrachtung angesetzt. Aus ihnen hat sich allmählich entwickelt, was ich heute hier als Plan und Verfahren der Kunstforschung vorlege. Über dergleichen wissenschaftlich zu handeln, war damals, wo alle noch an der geschichtlichen Grundlegung des Faches arbeiteten, nicht üblich. Die ersten Ergebnisse dieser systematischen Forschungen erschienen in Form von Beiträgen zur Künstlergeschichte im Jahrbuch

der preußischen Kunstsammlungen 1891 und 1895, dann folgte „Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung“ (Goethe-Jahrbuch XVII, 1896, Nachtrag im „Euphorion“ IX, 1902). Das Buch „Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio“ 1898 vereinigte bereits Wesens- und Entwicklungsbeobachtungen.

Bald darauf setzten im Anschluß an die „University extension“ Versuche mit Arbeitern und Lehrern, dann mit Schülern in unteren und mittleren Klassen ein. Die erste „Anleitung zur Kunstbetrachtung“ wurde 1902 gedruckt. Kurz darauf verlangte ich für die Lehrkanzel, an der ich damals wirkte, einen Künstler an meine Seite, mußte aber mit der Begründung erst an die Öffentlichkeit gehen, bevor die Fakultät zustimmte. Der damals in der Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung, Nr. 55 vom 9. März 1903, erschienene Aufsatz „Die Zukunft der Kunstwissenschaft“ diente dieser Sache. Ich möchte hier doch einiges wiederholen, was damals gesagt wurde: „Die Kunstgeschichte — wie wir die Geschichte der Bildenden Kunst ebenso kurz wie vieldeutig zu nennen pflegen — hat sich zuerst im wesentlichen darauf beschränkt: 1. Die Denkmäler nachzuweisen und zu ordnen; 2. Daten über dieselben und die Künstler zu sammeln; 3. mit Hilfe dieser Daten und der Denkmäler die äußere Geschichte festzustellen. Sie ist damit methodisch durchaus in den Bahnen der älteren Geschichtswissenschaft überhaupt geblieben. In den letzten Jahrzehnten hat sie dann von der klassischen Archäologie eine neue Methode, die der Typenvergleichung (Ikonographie) gelernt.“

„Es sind manche wertvolle Arbeiten zustande gekommen; aber die Erkenntnis, daß auf diesem Gebiete nur mit vereinten Kräften etwas allgemein Nützliches zustande zu bringen ist, scheint noch nicht durchgebrochen. Mit dieser Richtung hat die Kunstgeschichte immerhin einen individuellen Weg exakter Forschung betreten, sie ist mit den so gewonnenen Resultaten imstande, unabhängig von allen andern historischen Urteilsgründen selbständig vorzugehen. Aber damit, daß sie anfing, das fertig Gegebene zunächst im einzelnen Falle genau zu beobachten, Motiv für Motiv zu isolieren, dann nach den Vorläufern und Nachfolgern zu forschen und so das Verwandte in Reihen zu ordnen, zuletzt die Frage des Ursprungs für jedes einzelne Motiv sowohl wie für den Gesamttypus zu stellen — mit all dem ist die Kunstforschung in ein Fahrwasser geraten, das zwar für das Mittelalter und jede Entwicklung in der breiten Masse bedeutungsvolle Resultate zeitigt, aber insbesondere in der Zeit großer Individualkulturen den Blick ablenkt von dem, worüber die Kunstwissenschaft doch noch sehr wenig weiß, worin aber gerade ihre Selbständigkeit begründet werden muß: von der Erkenntnis des Umfanges und Wesens der rein künstlerischen Qualitäten.“

„Die Kunstgeschichte ist diesen Dingen nicht nähergetreten, zum Teil deshalb, weil sie dieselben in den Händen einer andern Wissenschaft, der Ästhetik geborgen glaubte. Es zeigt sich immer deutlicher, daß das ein Irrtum war. Die Ästhetik, wie sie bisher betrieben wurde,

ging einem Phantom, der Auffindung der Gesetze des Absolut-Schönen nach. Sie hielt sich nicht an das Gegebene, die Werke der Kunst, sondern zog diese lediglich als eine Art Aufputz zum Nachweise der von ihr aufgestellten Theorien, soweit sie dazu taugten, heran. Wir sind heute überzeugt, daß diese Art, dem Wesen der Kunst nachzuforschen, unfruchtbar ist. Im Kreise der Ästhetiker selbst macht sich bereits eine vielversprechende Gegenströmung, die der experimental-psychologischen Behandlung dieser Fragen geltend, einzelne Resultate sind derart, daß die Kunstwissenschaft wird beginnen müssen, sich ernstlich mit ihnen zu beschäftigen. Sie dürfte das aber nur dann mit Erfolg können, wenn sie sich selbst erst die erforderlichen Fundamente unter die Füße gelegt haben wird: eben wieder die Erkenntnis des Umfanges und Wesens der rein künstlerischen Qualitäten."

„Was ich darunter verstehe, das sei an der Hand eines Systems der Kunstkritik erörtert, wie ich es mir für meine kunsthistorischen Übungen zurechtlegen mußte. Heute ist der Brauch so, daß jeder bei Besprechung eines Kunstwerkes eben nur das herausgreift, was ihm, dem Umfange seiner individuellen Erfahrung entsprechend, ins Auge fällt. Der eine, wie Hildebrand, stellt das Raumproblem geradezu ausschließlich in den Vordergrund, andere dagegen, wie die Masse der modernen Maler, das Prinzip des Impressionismus, besonders auffallend einseitige Künstler und Kritiker gar das Problem der positiven, mehr noch das der negativen Auffälligkeit allein. Muther ist der Wortführer dieser temperamentvollen, gegen alles „Akademische" oder, wie es Leonardo nannte, die „Wissenschaft" der Malerei wütenden Ichkünstler geworden. Man entschuldige, wenn ich hier nicht so sehr Männer der Wissenschaft heranziehe, als Künstler und Journalisten. Einzelne Fachgelehrte haben sich tastend von ihnen ins Schlepptau nehmen lassen, die Mehrzahl verhält sich zuwartend. Wir erkennen an, daß in allen diesen Äußerungen, besonders bei Hildebrand Richtiges steckt. Die Stellungnahme wird nur dadurch erschwert, daß der Kunstforschung ihr eigentliches Fundament, eben die Kenntnis und der genaue Überblick über die künstlerischen Qualitäten fehlt." Darauf folgt der erste Vorschlag für ein planmäßiges Vorgehen in der Kunstforschung.

Inzwischen hatten die Lehrer angefangen wärmeren Anteil an diesen Bestrebungen zu nehmen und luden mich dann seit 1905 immer wieder zu ihren Universitäts-Ferialkursen. Man findet Näheres darüber in meinem ersten planmäßig aufgebauten Buche, „Die Bildende Kunst der Gegenwart", das 1907 (2. Auflage im Druck) aus den Ferialkursen hervorging (vergleiche dazu Sarason „Das Jahr 1913" S. 480).

Die ganze Bewegung bekam erst einen festen Halt am Wiener Kunsthistorischen Institute, dessen Gründung ich 1909 mit einem Vortrage, „Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität" (Österreichische Rundschau XXI) ankündigte. Dort wurde zum ersten Male der Plan so mitgeteilt, wie er seither im wesentlichen blieb (unten S. 127). Ich möchte

dieses Beweisstück hier zum Abdruck bringen: „Die Kunstgeschichte ist ein Teil der allgemeinen Kunstwissenschaft, sie umfaßt im besondern das Gebiet der Bildenden Kunst. Zu ihr gehören Baukunst, Kunsthandwerk, Ornament, Bildhauerei, Zeichnung, Malerei und die Zwischengebiete, wie Gartenbau, Bühnenkunst usf., kurz alles, was von Menschenhand in der Absicht gebildet worden ist, dem Auge künstlerische Eindrücke zu vermitteln. Ein Blick auf den Bau des menschlichen Auges; die Art des Sehens und wie die Kunst davon beeinflußt wird und darauf Rücksicht nimmt, ist einleitend nicht zu umgehen. Im Kern aber forscht die Kunstgeschichte, wie ich sie mir ausgebaut denke, in sechs verschiedenen Richtungen:

„I. Sie stellt zunächst die auf Bildende Kunst bezüglichen Tatsachen örtlich fest, ihre Methode ist in diesem Falle die statistische. Ausgehend vom Begriff des Kunstdenkmals, nimmt sie den Bestand eventuell im Wege von Ausgrabungen durch die Meßkunst und mit Hilfe der Zeichnung und Photographie auf. Sie gelangt auf diese Art zu Denkmälerarchiven, Inventaren, Katalogen u. dgl. und sorgt außerdem für die Erhaltung der Denkmäler. Diese Aufgabe erfüllt bei uns in Österreich in erster Linie die Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale."

„II. Die Kunstgeschichte ordnet weiter die örtlich gegebenen Tatsachen zeitlich an; ihre Methode ist dann die historische. Ausgehend vom Begriff der Schriftquelle führt sie mit Hilfe der Epigraphik, Paläographie und Diplomatik ein in das Studium der direkten Quellen und läßt die Lektüre der indirekten Quellen folgen. Sie kommt so zunächst zur Biographie und dem Künstlerlexikon. Für die zeitliche Feststellung verwendet sie überdies als Hilfswissenschaften die Kostüm- und Waffenkunde, die Heraldik, Numismatik, Sphragistik usf. Das Ergebnis dieser Art Forschung ist die Kunstgeschichte im geläufigen Sinne, wobei Künstler und Denkmäler geordnet erscheinen nach Kunstgattungen, Ländern oder Zeiträumen. Es ist ein Segen, daß diese Art Forschung bei uns (in Wien) ihren festen Boden hat am Institut für österreichische Geschichtsforschung. Ich möchte mein Fach nicht an allen Universitäten in dieser Weise gebunden sehen, halte es aber für eine mustergültige Einrichtung, daß die Zentraluniversität in Österreich für diese Verbindung eine eigene Lehrkanzel zugewiesen erhielt."

„III. Die Kunstgeschichte forscht nach dem Wesen der Bildenden Kunst; ihre Methode ist dann die der Analyse des einzelnen Kunstwerkes. Ausgehend von einer sorgfältigen und geordneten Beschreibung und dem Begriff des künstlerischen Wertes (Qualität), behandelt sie zuerst Material und Technik. Dann setzen jene Untersuchungen ein, die auf eine Art Grammatik der Bildsprache führen. Ich ordne sie nach folgendem Schema:

	Bedeutung	Erscheinung
Objektive Darstellung (Wirklichkeit)	1. Gegenstand (Goethe: Stoff)	2. Gestalt (Hildebrand: Daseinsform)
Subjektive Wirkung (Kunst)	4. Inhalt (Goethe: seelischer Gehalt)	3. Form (Hildebrand: Wirkungsform)

„Diese Dinge sind ausführlich in meinem Buche über die Bildende Kunst der Gegenwart und einem Aufsatze „Turner's path from nature to art" (Burlington Magazine, 1908) behandelt. Da sie für die Uneingeweihten anfangs schwer verständlich sind und ich außerdem der Meinung bin, daß der Kunsthistoriker diese Probleme nur angesichts eines Kunstwerkes behandeln soll, so habe ich die Abbildung eines Reliefs (Hegeso) in Ihre Hände gelegt, auf das ich bei den nachfolgenden prinzipiellen Auseinandersetzungen immer erläuternd zurückgreifen möchte" (vergl. darüber: Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung, Wien 1921).

„1. Der Gegenstand ist gewöhnlich schon durch den Titel des Kunstwerkes gegeben. In der Baukunst und dem Kunsthandwerk deckt er sich meist mit dem Zweck und setzt hier ebenso „Einfühlung" voraus wie in den darstellenden Künsten, wo er zur Scheidung von religiösen, mythologischen und historischen Bildern, Genre, Porträts, Landschaft und ähnlichen Gruppen Anlaß gibt. Die Kunstgeschichte bedient sich der ikonographischen Methode, d. h. der Typenvergleichung, um seine Bedeutung zu beleuchten."

„2. Die Gestalt ist selbst in den tektonischen Künsten und dem Ornament direkt oder auf Umwegen, etwa im Wege einer älteren Kunst als Vorbild der Natur entnommen. Auf sie bezieht sich im wesentlichen, was Konrad Lange in seiner realistischen Lehre vom Wesen der Kunst Illusion nennt. Die menschliche Gestalt an sich und der Faltenwurf stehen im Vordergrunde, daneben Tier und Pflanze, alle nach ihren Wachstumsbedingungen, dann die Landschaft."

„Gegenstand und Gestalt sind die an sich unkünstlerischen Voraussetzungen, deren sich der Künstler bedient, um in sie als Gefäß das zu gießen, was er zu sagen hat. Sie sind nicht Selbstzweck, sondern Mittel der Verständigung. Der Kern des Kunstwerkes steckt in Inhalt und Form."

„Man scheidet sonst immer nur diese beiden letzteren Kategorien. Vielleicht setzt sich die Erkenntnis des Kunsthistorikers eines Tages auch in der Literatur durch. In der Musik treten Gegenstand und Gestalt freilich kaum erkennbar zurück."

„3. Die Form arbeitet bis zu einem gewissen Grade der aus der Natur stammenden Gestalt entgegen. Sie geht auf ganz bestimmte harmonische und Ausdruckswirkungen los und ist von zweierlei Art. *a)* Als Schmuckform wirkt sie in der Fläche durch Linien und Farben; ihre Absichten sind vorwiegend dekorative; *b)* als Raumform bringt sie die Gestalten sowie Licht, Luft und Farbe der Tiefe nach zur beabsichtigten Wirkung."

„4. Der Inhalt ist die im Kunstwerk nach Ausdruck ringende seelische Kraft, aus der heraus der Gegenstand und die Gestalten gewählt und in eine bestimmte Form gebracht werden. Auf den Inhalt kommt beim Kunstwerk alles an, fehlt er, so bleibt ein rein handwerkliches oder erkünsteltes Erzeugnis der einzelnen Kunstgattungen übrig."

„Ich werde den inhaltlichen Problemen besondere Aufmerksamkeit widmen. Aus ihrer Erkenntnis allein heraus läßt sich die Gesundung unserer eigenen Kunst anbahnen."

„Das Resultat dieser Forschungen wird eine vergleichende Kunstgeschichte sein, in der die qualitativen Tatsachen zur Grundlage der gesamten Anordnung des Stoffes gemacht sind. Ich werde als Lehrer auf diese Forschungsrichtung das Hauptgewicht legen. Die Übungen für Anfänger, in denen ich jedes Semester die „Methodik der Kunstbetrachtung" behandle, werden sich vorwiegend darauf zuspitzen. Daneben sollen auch die nachfolgend angeführten Gebiete nach Möglichkeit berücksichtigt werden."

„IV. Die Kunstgeschichte forscht nach den Ursachen des Wandels der künstlerischen Werte und sucht diese aus der allgemeinen Kulturentwicklung zu erklären: ihre Methode ist dann die synthetische. Sie behandelt zunächst die natürlichen Voraussetzungen, die Anfänge beim Kinde und nach Rasse, Volk, Boden und Klima; dann ausgehend vom Begriff der Persönlichkeit und ihrem Zusammenhange mit Kultur und Weltanschauung, das Werden des Stiles und die Übergangszeiten. Das Ergebnis wird sein eine Entwicklungsgeschichte der Bildenden Kunst nach Kulturkreisen."

„V. Die Kunstgeschichte rückt den Künstler und das Kunstwerk in zweite Linie und stellt den Beschauer in den Vordergrund. Mit der experimental-psychologischen Methode wird sie dabei nicht weit kommen. Sie verfolgt dafür besser die Geschichte der Ästhetik, d. h. des subjektiven Geschmacksurteils und forscht, wann die Kritik, d. h. das objektive Werturteil aufkommt."

„VI. Die Kunstgeschichte betrachtet sich selbst auf ihren Betrieb hin. Denkmalpflege, Museum, wissenschaftliche Arbeit, Unterricht und Geschichte des Faches sind einzelne Teile dieser Forschungsrichtung."

Einige Jahre später, 1913, erschien dann im ersten Hefte der neugegründeten Zeitschrift „Die Geisteswissenschaften" der erste Bericht über das kunsthistorische Institut der Wiener Universität. Da ich darauf im Schlußvortrage über den Betrieb des Faches eingehend zurückkomme,

sei hier nur gesagt, daß sich manches in den abgelaufenen zehn Jahren geklärt und vereinfacht hat, aber der Grundgedanke doch damals schon völlig deutlich hervortritt. Die gemeinsame Arbeit an neuen Zielen kam nochmals zusammenfassend zur Sprache in einem Aufsatze „Der Wandel der Kunstforschung“ (Zeitschrift für Bildende Kunst N. F. XXVI, 1914/15). Dann stand der Betrieb still, die Frage der Aufrichtung des Faches trat völlig in den Hintergrund, wenn ich auch 1917 in meinem „Altai-Iran“ entschieden Stellung gegen die Einseitigkeit der humanistischen Fächer nahm. Erst 1918 konnte ich die Arbeit an Plan und Verfahren wieder aufgreifen, diesmal an dem Stoffe „Die Baukunst der Armenier und Europa“. Würde das Fach irgendwie verantwortlich im großen und ganzen arbeiten, dann hätten die Fachgenossen nicht die in diesem Werke und schon in „Die bildende Kunst des Ostens“ und „Altai-Iran und Völkerwanderung“ angeregte vergleichende Kunstforschung völlig gleichgültig übergehen können.

Mit den Verfahren, die ich nachfolgend im einzelnen darlege, werden wir, hoffe ich, einen Schritt weiter kommen auf dem Wege einer gewissenhaften, so lange wie möglich persönlich zurückhaltenden Beschreibung, Betrachtung und Erklärung, auch werden wir uns ganz klar darüber sein, wann wir aus dem Bereiche der Sachforschung heraustreten und vom Beobachten zur freien Meinungsäusserung übergehen, also Beschauer werden. Trotzdem soll kein Mißverständnis darüber bestehen, daß auch mit diesen Verfahren noch nicht das Pulver erfunden ist, wir eben nur einen Schritt vorwärts tun. Das Ziel: Die Erkenntnis dessen, was die Bildende Kunst dem Menschen war, ist und sein könnte, bleibt ebenso in weiter Ferne wie bisher: je größer ein Kunstwerk, ein Künstler, eine Bewegung ist, desto unergründlicher sind sie auch und alle wissenschaftlichen Hilfsmittel bleiben Stückwerk nach wie vor. Vgl. Grosse, Anfänge 7.

Das Buch wird Stellung nehmen gegen die überhistorische Einschätzung des Europäischen und die daraus abgeleitete Folgerung, daß man alles übrige nicht nur in Wesens-, sondern selbst in Entwicklungsfragen vernachlässigen könne. Als wenn Europa gar so lange der Mittelpunkt der Erdgeschichte gewesen und von dort seit jeher alle Kraftstrahlen ausgegangen wären! Man beachtet nicht, daß dieser „Weltteil“, der es so herrlich weit gebracht, weder außer Zusammenhang mit Asien gedacht werden kann, noch in sich selbst ein auch nur im Entferntesten einheitliches Gefüge aufweist. Die Folge davon ist, daß dem von außen her auf die Kunstentwicklung Europas, wie sie heute in Handbüchern und Einzelschriften dargestellt wird, Blickenden vieles einfältig und dreist zugleich erscheint. Europas Fluch ist, daß es über dem Erbe des Südens sich selbst verlor. Will man eine ähnlich einseitige Einstellung vom buddhistischen Standpunkte aus vergleichen, so nehme man Kakuzo Okakuras „Die Ideale des Ostens“ 1922 vor.

Es soll nun Aufgabe des vorliegenden Buches sein, wenigstens auf dem Gebiete der Lebenswesenheit „Bildende Kunst“ zur Besinnung zu

mahnen. Verfasser glaubt, durch jahrzehntelange Facharbeit im Osten, die mit dem Süden begann und auf den Norden führte, den Blick für europäisches Wesen geschärft zu haben. Er sieht mit Erstaunen, wie unfruchtbar sich sein schönes Fach im Kreise dreht, die Fachgenossen endlos beschreiben und deuteln, ohne über das Ganze im Klaren zu sein, daher das Wesentliche über Nebensachen vernachlässigen und da breitspurig Reden halten, wo ein einziges klärendes Wort genügen sollte. Für den Verfasser bestand die Schwierigkeit persönlich darin, sich von den durch eine Lebensarbeit betriebenen Einzelforschungen soweit los zu machen, daß sie das Entstehen eines in den Grundsätzen einheitlichen Gesamtbildes nicht hinderten. Man wird Nachsicht zu üben haben, wenn die Spuren der Wege, auf denen die eigene Erfahrung gesammelt ist, nicht verwischt sind und man deutlich merkt, daß der Verfasser eben jemand ist, der mit Antike und Italien anfing, dann ein Leben lang im Oriente weilte und in den letzten Jahren wiederholt nach dem Norden ging, zwischendurch auch über die Bildende Kunst der Gegenwart schrieb. Manche Kunstkreise werden infolgedessen mehr in den Hintergrund treten, als es manchem recht sein dürfte. Es galt Dinge, die während einer fünfunddreißigjährigen Lehrtätigkeit reiften, zusammenzufassen. Für den Verfasser selbst freilich wird die Arbeit erst mit diesem Versuche beginnen. Er erwartet nicht, daß sie im ersten Wurfe gelingt, wohl aber, daß die Fragen, die er stellt, als berechtigt anerkannt und vereinzelte Antworten als Anregung hingenommen werden. Im allgemeinen muß mit dem Zusatz im Titel gerechnet werden, daß das Buch lediglich „ein grundsätzlicher Rahmenversuch“ sein will, der Rahmen und die Grundsätze also die Hauptsache, die Füllung durch Beispiele lediglich nebenbei anregend für die Beschäftigung mit den verschiedenen Arten von Tatsachen wirken soll.

Das Buch geht auf das Ganze. Trotzdem möchte ich keinen Zweifel darüber lassen, daß auch dieses Werk in einigen Fragen der Kunstgeschichte ganz ausgesprochen Stellung nimmt. Wenn ich einst Rom, dann Byzanz, endlich den alten Orient absichtlich zurückdrängte, um endlich auch Raum für Anderes und Entscheidenderes in der Kunstforschung zu schaffen, so werde ich diesmal entschieden gegen das Vordrängen der Quellen auftreten und dem Denkmal, bezw. Kunstwerke den unbedingten Vorrang zu sichern suchen. Ich werde daher, nach der bisher geübten Einseitigkeit im Hinblick auf die Quellen, eher einseitig in Betonung der Denkmäler sein. Der Ausgleich dürfte dann, wenn erst der alte Fehler durch den entgegengesetzten ausgeglichen ist, im Laufe der Jahre von selbst eintreten. Wir haben uns seit fünfzig Jahren ungefähr um die Sicherstellung der Denkmäler und schriftlichen Quellen bemüht. Es dünkt uns allen Zeit, daß die fachwissenschaftliche Verarbeitung nicht länger zurücktreten sollte. Das hatte schon Burger im Auge, als er in dem Rundschreiben bei Ankündigung des Handbuches aussprach, es würde zum ersten Male der Grundsatz durchgeführt, den künstlerisch formalen

Standpunkt mit dem geschichtlichen zu vereinen, indem die Anordnung des Stoffes nicht nach äußerlichen Stilbegriffen oder nur nach Künstlerpersönlichkeiten, sondern nach ausschließlich künstlerischen Gesichtspunkten vorgenommen werden würde. „Der Leser soll sich hier nicht ein bloß äußerliches Wissen von den Dingen zu eigen machen, oder durch ästhetische und kulturgeschichtliche Spekulation unterhalten, sondern unter Anwendung der Methodik des Vergleiches im wahrhaften Sinne des Wortes mit der Geschichte der Kunst als einer Geschichte der menschlichen Erkenntnis vertraut gemacht werden." Burger selbst sah eine „Systematik" als einleitenden Band vor.

In dem, was ich nachfolgend biete, bilden die formalen freilich nur einen Teil jener Werte, die dem Künstlerischen zukommen. Ich stelle also die „systematische" Forschung auf einen weit umfassenderen Boden; doch glaube ich, wenn die Kollegen, die uns das Schicksal zu früh entrissen hat: Riegl, Heidrich, Burger, heute noch mitreden könnten, würden sie, was ich tue, gutheißen.

Eine zusammenhängende Geschichtsdarstellung, bei der es etwa darauf ankäme, eine gewonnene Überzeugung vor die Tatsachen zu stellen, ist in dieser rahmenmäßigen Arbeit ebenso ausgeschlossen, wie die Jagd nach Lehren, Begriffen und Gesetzen. Auch ohne solche pädagogische und philosophische Ziele wird der vorliegende Band nur zu oft stillschweigend bitten müssen, Fontenelles Ausspruch vor Augen zu halten, daß der wirkliche Wert jeder Wissenschaft in dem bestehe, was sie nicht vollkommen erreichen kann und ein ihr vorleuchtendes Ideal auch für das Erreichen des Erreichbaren unentbehrlich ist. Immer schwebt mir als Zweck vor, dem wissenschaftlichen Nachwuchs eine Anleitung, dem gereiften Fachmanne eine Stütze an die Hand zu geben, mit der er nach getaner Arbeit noch einmal nachprüft, ob der eigene Weg nicht Lücken übrig läßt. Auch den Gesamtkreis der Kunstfreunde will ich nicht vergessen. Ob es mir freilich gelingen wird, das Buch so zu gestalten, daß man mich als Geschichtsschreiber nach Mommsens Forderung (Rektoratsrede 1874) trotz des Versuches einer lehr- und lernbaren Methodologie zu den Künstlern mehr als zu den Gelehrten rechnen wird — darauf lasse ich es ruhig ankommen.

Ein Teil der nachfolgenden Erörterungen ist bereits 1922 im 2. Bande der Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung „Kunde, Wesen, Entwicklung" erschienen, begleitet von tatsächlichen Belegen aus dem Kreise der Mitarbeiter am Institute meiner Wiener Lehrkanzel.

VIERTER VORTRAG.

SACHFORSCHUNG: KUNDE.

Sachforschung. Sie ist jener Teil der Forschung über Bildende Kunst, der ausschließlich den Sachen, d. h. dem Denkmal an sich, dann als Kunstwerk, endlich als künstlerischem Lebenszeichen zugewendet ist, den Beschauer aber in Meinung, Auffassung usw. grundsätzlich fernhält. Zu den Verfahren, die helfen sollen, die Grenze des Tatsächlichen so weit als möglich herauszuschieben, gehört die Trennung von Kunde, Wesen und Entwicklung. Durch sie soll der fachliche Beobachter herausgebildet werden. Der Zwang „sich ganz von der eigenen Überzeugung abzulösen" (Spengler II, 336), soll durch dieses Verfahren gewährleistet werden. Indem ich beim Beschreiben, Betrachten und Erklären planmäßig vorgehe, tue ich den ersten Schritt dazu; den zweiten durch den Vergleich, den dritten dadurch, daß ich in der Beschauerforschung den wissenschaftlichen Beobachter streng vom Beschauer trennen lerne.

Jedes Kunstwerk ist zunächst rein Sache und muß, bevor das rein Künstlerische daran in Betracht gezogen wird, als solche festgestellt werden. Auf diese Weise gewinnt die Forschung ihre unterste Schicht von Tatsachen, die rein geschichtlichen, die da sein müssen, will sie ihre Arbeit auf Beobachtung und Erfahrung, nicht auf Annahmen und Auffassungen stützen, oder gar auf eine zeitgemäße Geschichtsphilosophie. Die Sachen, mit denen sich die Forschung über Bildende Kunst beschäftigt, sind die Denkmäler. Sie sind in Sachen umgesetzte Taten, Zeugen, die aussagen, was die Hand an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten für das Auge bedeutungsvoll mitteilen konnte. Ein Denkmal im Sinne der Kunstforschung ist nicht nur ein solches, das durch eine bestimmte Zahl von Jahren Altertumswert bekommen hat (Standpunkt der Denkmalpflege), sondern ebenso das Kunstwerk, das heute entsteht. Die Kunstforschung ist keine antiquarische Wissenschaft, sondern hat mit dem Leben unmittelbar Fühlung. Sie steht in ihm und macht gerade an der lebenden Kunst Beobachtungen, die ihr sonst unmittelbar nicht zugänglich sind. Nur indem sie das Heute und Gestern als Einheit betrachtet, gewinnt sie jenen Boden, der sie über die Geschichte hinaushebt und im Sinne der Naturforschung zur Wissenschaft macht.

Denkmalkunde. Sie schafft den Grundstock jener Tatsachen, die in der Wesensforschung ihren künstlerischen Werten nach erfaßt und in

der Entwicklungsgeschichte erklärt werden sollen. Ihre Tatsache schlechtweg ist der Nachweis des Denkmals, in erster Linie des erhaltenen.

Das Schlagwort „Denkmal" wird von allen Wissenschaften verwendet, insbesondere auch von den der Bildenden Kunst benachbarten Künsten. Wir sprechen von Sprach- und Literaturdenkmälern ebenso wie von Denkmälern der Tonkunst. Neuerdings macht selbst die Naturwissenschaft davon Gebrauch mit dem in den letzten Jahren aufgekommenen „Naturdenkmal", das erhalten und gepflegt werden soll; doch kennt sie, seit sie Erdgeschichte treibt, wohl auch das Denkmal im allgemein gültigen Sinne. Die Gesetzgebungen der verschiedensten Länder haben sich um die Festlegung des Begriffes bemüht (vgl. kurz Öchelhäuser, Wege, Ziele und Gefahren der Denkmalpflege, S. 18). Am häufigsten gelobt findet man die badische Fassung von 1884: „Alle unbeweglichen und beweglichen Gegenstände, welche aus einer abgelaufenen Kulturperiode herstammen und als charakteristisches Wahrzeichen ihrer Entstehungszeit für das Verständnis der Kunst und Kunstindustrie und ihrer geschichtlichen Entwicklung, für die Kenntnis des Altertums und für die geschichtliche Forschung überhaupt wie für die Erhaltung der Erinneruug an Vorgänge von hervorragendem historischen Interesse eine besondere Bedeutung haben, sind Denkmäler im Sinne dieses Gesetzes." Hessen hob nur „die Bedeutung für die Geschichte, insbesondere für die Kunstgeschichte als im öffentlichen Interesse liegend" hervor.

Dem Denkmal im Sinne der Denkmalkunde haftet im Gegensatze zum Kunstwerke, mit dem sich die Kunstwissenschaft im engeren Sinne beschäftigt, der Wesenszug des Geschichtlichen an. Die künstlerische Höhe an sich spielt dabei keine ausschlaggebende Rolle. Das Kunstwerk, das heute entsteht, wandelt sich zum Denkmal im wissenschaftlichen Sinne dadurch, daß es Zeuge für seine Entstehung nach Zeit, Ort und gesellschaftlicher Schicht wird. Der Zeitpunkt, wann diese Wandlung eintritt, ist in den Gesetzen der verschiedenen Länder strittig. Im wissenschaftlichen Sinne tritt die Zeugenschaft sofort ein, nicht erst etwa mit dem Tode des Meisters und dem natürlichen Abschluß seines Lebenswerkes oder wenn seit dem Tode dreißig Jahre vergangen sind. Jedenfalls gehört das Denkmal ebenso der mit dem Augenblick nach der Entstehung beginnenden Vergangenheit an wie das Kunstwerk einer ewigen Gegenwart.

Ich fasse mich bezüglich der „Kunde" kürzer als später in den Abschnitten „Wesen" und „Entwicklung" und verweise auf die für die Denkmalkunde wertvolle Arbeit von H. Tietze „Die Methode der Kunstgeschichte" 1913.

Plan. Beim Nachweise der Denkmäler sind in allen Fächern nach Plan und Verfahren zwei Richtungen auseinander zu halten: die Feststellung des einzelnen Denkmales und die Sichtung der nachgewiesenen Denkmäler. In meinem Plane von 1909 (Österr. Rundschau XXI S. 5) sind diese Forschungsrichtungen nicht klar auseinander gehalten und nur zwischen einer örtlich-statistischen und zeitlich-geschichtlichen geschieden

(vgl. oben S. 84). Die Zusammenfassung in der Einheit „Kunde“ und die Voranstellung der „Feststellung“ wird das planmäßige Vorgehen weiter klären. Die weitere Einteilung ergibt sich für das Gebiet der Bildenden Kunst in folgendem Plane:

I. Feststellung.
  1. Feststellung des einzelnen Denkmales.
    A. Feststellung des gegenwärtigen Zustandes.
      a) Aufnahme.
      b) Beschreibung (im engeren Sinne).
    B. Feststellung der Vergangenheit.
      a) Herkunft.
      b) Erhaltung.
      c) Entstehung.
        α) Ort.
        β) Zeit.
  2. Feststellung der Künstlernamen.

II. Sichtung der Denkmäler.

Die Sichtung der Denkmäler geschieht nach drei Richtlinien: Künstler, Ort und Zeit.

  1. Nach Künstlern.
  2. Die zeitörtliche Sichtung.
    A. Örtliches Nebeneinander (Denkmälerkarten des Erdkreises).
    B. Zeitliches Hintereinander (Zeitliche Listen).

Verfahren. Das Verfahren der Denkmalkunde ist das beschreibende, die Beschreibung im weiteren Sinne, die auf die äußeren Tatsachen des Bestandes gerichtet ist und auf der sich auch der in der sichtenden Denkmalkunde übliche Vergleich (die Analogie) aufbaut, der Vergleich von Denkmal zu Denkmal, ohne auf deren innere Werte einzugehen.

I. FESTSTELLUNG.

In der Kunstforschung laufen ursprünglich Denkmäler und Künstlernamen nebeneinander her. Beide Tatsachengebiete sind grundsätzlich auseinanderzuhalten. Erst auf Grund des fachmännischen Verfahrens des Vergleiches kann eine Vereinigung der Ergebnisse beider sachlichen Feststellungen stattfinden.

1. FESTSTELLUNG DES EINZELNEN DENKMALES.

Ein Denkmal feststellen heißt, es so für jede Art von Forschung aufnehmen, daß es als wissenschaftlich sichergestellt gelten kann und nicht von jedem Nachfolgenden neuerdings untersucht werden muß. Ich werde natürlich nicht jedes der unzähligen Denkmäler dem genauen Verfahren

unterwerfen; wenn es aber darauf ankommt, so muß das Verfahren streng sachlich, überdies unter Berücksichtigung aller Erscheinungen der nur annähernd erreichbaren Sicherheit (Relativität) durchgeführt werden.

Die Feststellung bleibt grundsätzlich beim einzelnen Denkmal, zieht also nichts heran, was etwa durch Vergleich mit anderen Denkmälern ersichtlich gemacht werden kann; das bleibt alles der Sichtung vorbehalten.

Ein Denkmal als erhalten feststellen heißt, es aufnehmen, beschreiben und nach Herkunft, Erhaltung und Entstehung bestimmen. Diesem Plan entsprechend unterscheiden wir verschiedene Verfahren, die bei der Untersuchung streng voneinander zu trennen sind.

Ein Denkmal ist erhalten, wenn von seinem ursprünglichen Bestande noch so viel vorhanden ist, daß sich das Ganze daraus mindestens als Sache halbwegs überzeugend erfassen läßt; sonst gilt es als zerstört. Die Denkmalkunde verzeichnet dann nur die erhaltenen Bruchstücke und ergänzt die Geschichte der Zerstörung durch den Versuch, vom Ganzen aus Nachbildungen oder Quellen eine Vorstellung zu geben.

Besonders beliebt sind Wiederherstellungsversuche von wichtigen Denkmälern auf Grund von Beschreibungen, so z. B. des salomonischen Tempels oder des Kaiserpalastes zu Konstantinopel u. dgl. m. Der Gesichtskreis des Beschauers ist dann naturgemäß der Vater der Wiederherstellung: der Baukünstler läßt sich ganz von seinen künstlerischen Anschauungen leiten, der Archäolog von seinem Studienkreise, es handelt sich mehr oder weniger um Spielerei. Erst der Spaten bringt die Entscheidung und man kann den Versuchen, auf Grund von Quellen anschauliche Vorstellungen zu vermitteln, so lange die Druckerschwärze reicht, immerhin Berechtigung insofern gönnen, als sie die für solche Ausgrabungen nötigen Mittel bereitstellen helfen.

A. FESTSTELLUNG DES GEGENWÄRTIGEN ZUSTANDES.

Das Denkmal gehört in der Regel jemandem und befindet sich in einem Zustande, der nicht ohne Nachprüfung bleiben kann, bevor die wissenschaftliche Arbeit beginnt.

Benennung. Die Benennung ist eine verschiedene, je nachdem das Denkmal dem Gebrauche dient oder etwas darstellt. In ersterem Falle bezeichne ich es nach dem Zweck als Kirche, Stuhl u. dgl., in letzterem nenne ich den Gegenstand der Darstellung. Gewöhnlich führen die Denkmäler bereits solche Bezeichnungen. Sie können im Falle der Darstellung vom Künstler selbst oder vom Kunsthändler (Gurlitt für Böcklin) herrühren oder haben sich im Laufe der Zeit richtig oder falsch (Allerheiligenbild von Dürer) herausgebildet.

Die Benennung hat zumeist rein hilfswissenschaftliche Bedeutung, man sollte aber darauf halten, daß eine einmal eingeführte Bezeichnung nicht ohne bestimmte Gründe geändert wird. Wenn ich zum Beispiel

Dürers Allerheiligenbild „Morgenrot“ nennen würde, so geschähe das in der Absicht, gewaltsam geradezu auf die bedeutungsvolle Landschaft und den bisher entwicklungsgeschichtlich gänzlich versagenden Standpunkt der Forschung hinzuweisen.

a) Aufnahme.

Die Aufnahme umfaßt alle Verfahren, die geeignet sind, das Denkmal in Wort und Bild, sei es in Teilen oder als Ganzes festzuhalten.

Rohstoff. Die Angabe des Rohstoffes ist unerläßlich, ein Versäumnis dieser Feststellung sollte dem Forscher nie begegnen.

Zu welchen Irrtümern Oberflächlichkeit in der Feststellung des Rohstoffes führen kann, belegt der Fall der altchristlichen Bauwerke Armeniens oder Mexikos. Sie werden für Steinbauten ausgegeben, was sie in dem gleichen Sinne sind wie die römischen Reste Ziegelbauten. In Wirklichkeit ist an ihnen das Bestimmende in der Entwicklung nicht der Stein oder Ziegel, sondern das Gußmauerwerk.

Standort. Der Standort unbeweglicher Denkmäler ist ohne weiteres und in der Regel dauernd gegeben, bei beweglichen gelangt der gegenwärtige Standort zur Angabe.

Unsere Museen sind Sammelorte von Denkmälern, die ihren ursprünglichen Standort verloren haben. Daraus dürfte die Folge herzuleiten sein, daß, sobald die Gelegenheit da ist, ihr Besitz von dem Orte ihrer Entstehung angesprochen wird. Wir leben in einer Zeit, die darüber weit hinausgehend im Sinne der Römer oder eines Napoleon die Gewalt des Siegers für diesen immerhin noch begreiflichen Anspruch setzt. Solche Beraubungen waren zu allen Zeiten üblich. Die Christen holten sich die Säulen ebenso aus antiken Denkmälern wie die Moslim aus christlichen Kirchen, und die Venezianer brachten in ihrem S. Marco ein aus der Beraubung der östlichen Mittelmeerküsten stammendes Freiluftmuseum zusammen, das einzig in seiner Art dasteht. Wenn heute behauptet wird, der Ornat der römischen Kaiser deutscher Nation gehöre nach Rom, weil die Kaiser dort gekrönt worden seien, so zeigt sich, wie notwendig in Zukunft eine wissenschaftliche Einigung über das Standortrecht werden dürfte.

Vermessung. Die Feststellung durch Messung hat in der Baukunst derart grundlegende Bedeutung, daß sie einer Aufnahme des Denkmals gleichkommt; in anderen Kunstgattungen sind damit nur Anweisungen für die Vorstellung der Größe und ihrer Verhältnisse gegeben.

Lichtbild. Welche Rolle heute dem Lichtbild in der Kunstforschung zukommt, das lese man bei Pinder im Vorworte zur deutschen Plastik nach. Die Forscher, die wissen, daß unser besonderes Verfahren der Vergleich ist, können seiner nicht entraten, so viel sie auch reisen und die Urbilder ansehen mögen. Die Photographie gibt sogar oft mehr als die selten unter günstigen Verhältnissen durchzuführende Untersuchung an Ort und Stelle, die gut am Anfang und nochmals am Ende der

Arbeit erfolgt; für die eigentlich vergleichende Arbeit kann das Lichtbild bisher durch nichts ersetzt werden. Daneben bleibt die zeichnerische Darstellung und der Abguß ebenso aufrecht, wie sich neue Verfahren, zum Beispiel das bewegte Bild, durchsetzen werden.

b) Beschreibung.

Die Beschreibung mit Worten ist durch die Vervollkommnung der Aufnahmsverfahren im Bilde nicht überflüssig geworden. Das Wort wird immer erst den rechten Zusammenhang in die Aufnahmen bringen und vor allem gerade jene Dinge ergänzend sagen, die keine Aufnahme geben kann. Außerdem ist aber die „Beschreibung" an sich eine Kunstform der Sprache, die in sehr verschiedenen Stufen geübt werden muß. Es ist zweierlei, ob ich die Beschreibung für ein Inventar, einen Katalog oder um ihrer selbst willen verfasse. Für letztere Art lese man nach, was ich in „Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung" Wien 1922 gesagt habe. Im Rahmen der Feststellung beschränkt sich die Beschreibung auf jene kurze Angabe von Merkmalen, die gestatten, das Denkmal jederzeit von anderen, auch solchen gleicher Art unterscheiden zu können. Doch bleibt auch die wissenschaftliche Arbeit natürlich nicht nur bei der Kürze des Verzeichnisses stehen. Sie wird in einzelnen besonderen Fällen beschreibende Feststellungen vornehmen, die als Selbstzweck ohne Rücksicht auf Kürze durchzuführen sind.

B. FESTSTELLUNG DER VERGANGENHEIT DES DENKMALS (DIE HISTORISCH-PHILOLOGISCHEN VERFAHREN).

So lange ich das einzelne Denkmal vor mir habe und es nicht im Wege der Sichtung, das heißt durch fachmännischen Vergleich einordnen will, bin ich bei Feststellung der Vergangenheit auf das Hilfsverfahren des Geschichtsforschers gewiesen, der auf Grund von allerhand schriftlichen Quellen vorgeht. Es ist selbstverständlich, daß der Fachmann eine solche Feststellung nicht als bindend anerkennt. Sie muß mit den Ergebnissen der Aufnahme und Beschreibung in Einklang gebracht werden und kann auch dann nur als vorläufig gelten, so lange im Wege der Betrachtung und des vergleichenden Verfahrens nicht alle Möglichkeiten erwogen worden sind. In meinem Armenien-Werke ist versucht, die Denkmäler nicht zeitörtlich, sondern bereits nach dem Ergebnis der Wesenswissenschaft und Entwicklungsgeschichte d. h. endgültig zu ordnen etwa in dem Sinne, wie der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft die deutschen Denkmäler in eine Ordnung nach fachmännischen Grundsätzen bringen und damit die Inventare der Denkmalpflege verarbeiten möchte.

a) Herkunft.

Bei Bestimmung der Herkunft gehe ich aus vom gegenwärtigen Verbleiben und suche das Denkmal dann bis auf die erste darüber vorliegende Nachricht zurück zu verfolgen. Ich gehe also vom heutigen Befunde in die Vergangenheit und suche womöglich das Verbleiben des Denkmals im Laufe der Zeit in geschlossener Reihe nachzuweisen. Diese Feststellung ist im allgemeinen nur mit den unfachmännischen Mitteln der Geschichtsforschung möglich. Sie gewährt, abgesehen von ihrem Wert an sich, die Möglichkeit, zu sagen, ein Denkmal sei vor der frühesten darüber nachgewiesenen Nachricht entstanden (terminus ante quem).

Dann aber hat die Herkunftsbestimmung den Zweck, lediglich auf Grund von Quellen festzustellen, ob der Ort, an dem sich das Denkmal befindet, auch von vornherein für die später zu behandelnde Frage nach der Entstehung in Betracht komme. Man wird allein auf Grund des Herkunftsnachweises sehr bald zu der Überzeugung gelangen, daß Kunstgeschichte nicht nach den Orten geschrieben werden darf, an denen sich die Denkmäler heute befinden. Dieser Grundsatz gilt natürlich in erster Linie für die beweglichen Denkmäler, kommt aber allmählich auch für scheinbar unbewegliche in Betracht.

Die Herkunftsbestimmung hat besonderen rechtlichen Wert. Besitzansprüche können nur durch sie entschieden werden.

Inventare. Im Rahmen von Aufnahme, Beschreibung und Herkunftsangaben bewegt sich jene Gattung von Schriften, die wir als Inventare bezeichnen. Das Inventar ist eine Rechtsurkunde, die als Grundlage für die Geltendmachung von Besitzansprüchen in Betracht kommt. Sie muß daher das Denkmal bei aller Kürze doch so genau kennzeichnen, daß es von jedem andern unterschieden werden kann.

b) Erhaltung.

Zwischen die Frage nach der Herkunft und die Frage nach der Entstehung möchte ich die Frage nach der Erhaltung einschieben. Sie betrifft den Nachweis, was von dem heutigen Bestand auf die Entstehungszeit zurückgeht, ob und wann Überarbeitungen und Ergänzungen stattgefunden haben, kurz in welchem Zustande wir uns das Werk vorstellen müssen, um später bei seiner Einordnung nicht Fehler zu begehen. Das ist die eigentlich fachmännische „Quellenkritik". Schon das Inventar macht Angaben über den Erhaltungszustand. Die griechisch-römische Kunstgeschichte vermag darüber Bände zu schreiben, hat sie doch in den meisten Fällen ihren Besitzstand notdürftig aus Bruchstücken zusammenflicken müssen und bewahrt unzählige Denkmäler unvollständig auf. Der Fachmann gewöhnt sich an solche Erhaltungszustände derart, daß er stutzt, wenn der Laie daran Anstoß nimmt. Allmählich hat man auch in allen anderen Kunstkreisen mit dem Bruchstück rechnen gelernt, die Bildende Kunst der Gegenwart schuf daraus sogar eine neue Form

(Rodin). Sie hat sich sehr bald eingebürgert, ebenso wie man heute wohl endgültig darauf verzichtet hat, unvollständig erhaltene Statuen zu ergänzen, wie es Thorwaldsen mit den Ägineten machte. Die dahin zielenden Preisausschreiben (Tanzende Mänade) haben in ihren Ergebnissen dauernd abschreckend gewirkt. Es gibt nichts, was alten Kunstwerken ihre stille Einfalt und Größe mehr zu rauben geeignet ist als das unverfrorene Handanlegen eines Bildhauers von heute. Manche römische Sammlungen wurden dadurch zu Folterkammern (Museo Torlonia).

c) Entstehung.

Bin ich bei der Herkunftsbestimmung vom heutigen Befunde zurückschließend vorgegangen und so zu einer Reihe von Angaben gelangt, so habe ich bei der Entstehungsbestimmung nur einen einzigen Punkt der Vergangenheit im Auge, die Feststellung, wo und wann das Denkmal entstanden ist.

Auch die Bestimmung der Entstehung sollte grundsätzlich zunächst ausschließlich auf Grund des philologisch-historischen Verfahrens vorgenommen werden, ohne Hereinziehung des fachmännischen Vergleiches, der der Sichtung und vor allem der Wesens- und Entwicklungsforschung vorbehalten bleiben muß. Nur so können diese getrennt zu führenden Verfahren zur gegenseitigen Nachprüfung und Richtigstellung ihrer Ergebnisse verwendet werden. Hier vor allem kommt die Heranziehung der Quellenkunde in Betracht. Die schriftliche Quelle spielt in der Entstehungsbestimmung eine andere Rolle als vorher. Die Herkunft kann auf Grund von Inventaren, Vermerken u. dgl. zurückverfolgt werden; über die Entstehung eines Kunstwerkes aber berichten nur Zeugnisse, die höheren geschichtlichen Wert haben. Das Denkmal selbst ist stumm, eine Inschrift, ein Vertrag, ein Bericht müssen seine Entstehung melden, sollen wir über das rein fachmännische Urteil zu einer „geschichtlichen", d. h. womöglich urkundlich bestimmten Angabe vordringen. Diese, wie immer wieder betont werden muß, unfachmännische Arbeit leistet die Quellenkunde. Die Forderung, der Kunstforscher müsse die Quellen selbst nachweisen und veröffentlichen, ist allmählich ungerechtfertigt, wenigstens vorläufig, solange es noch Historiker und Philologen gibt, die auf keinem Gebiete Fachmänner sind und sich ausschließlich mit der Erforschung der Quellen jeder Art beschäftigen. Solange sich die Kunstforschung auf Europa und gar nur auf das lateinische oder etwa noch auf das griechische Gebiet beschränkte, war die Forderung, die Quellen selbst zu bearbeiten, erfüllbar, wenn auch um den Preis des Zurückbleibens im eigenen Fache. Sobald sich aber die Kunstgeschichte auf das Ganze ihrer Aufgaben einstellt, wird diese Forderung unerfüllbar. Ich habe gezeigt, wie unausweichlich notwendig es ist, daß die Forschung über europäische Kunst Hand in Hand mit der Kenntnis der Kunstkreise Asiens gehe. Es ist rundweg ausgeschlossen, daß jemand zugleich

alle dabei in Betracht kommenden Sprachen derart beherrscht, um Quellenausgaben machen zu können. Das wäre leicht unwissenschaftlich, weil er sich zwar mit vieler Mühe stümpernd daran machen, nie aber eine kritisch einwandfreie Ausgabe zustande bringen könnte, es sei denn, wie gesagt, um den Preis der Vernachlässigung des eigenen Faches. Das kann ja in Ausnahmsfällen geschehen, wenn es sich um sehr wichtige Untersuchungen handelt, die nicht ebenso gut und besser durch den Philologen oder Historiker erfolgen können. Aber als Regel darf das nicht aufgestellt werden. Schon hier ist maßgebend, daß der Fachmann sich nicht wie der Historiker und Philologe in bestimmte einzelne Kulturkreise einspinnen darf.

An den Verfasser trat diese Sache heran in dem Augenblick, in dem er aus dem engen Kreise der lateinischen und griechischen Welt heraustrat und bald eine von diesen beiden, bald irgendeine orientalische Quelle heranziehen mußte. Das geschah, als mit „Orient oder Rom" 1901 der Weg des Vergleiches angetreten wurde. Seit diesem Werke half Bruno Keil bei den griechischen, Anton Baumstark bei den syrischen, Max van Berchem bei den arabischen Quellen mit, die beiden letzteren am Amida-Werke. Für die alexandrinische Weltchronik gewann der Verfasser die Mitarbeit von Adolf Bauer, für den serbischen Psalter jene von V. Jagić. Das Armenien-Werk hätte ohne die eifrigste Mitarbeit von Leon Lissizian niemals unternommen und während des Krieges ohne die stete Hilfsbereitschaft der Wiener Mechitaristen nicht durchgeführt werden können. Man sieht also, es geht und die Arbeiten werden fruchtbar nach allen Richtungen, wenn sich die richtigen Fachleute zusammentun.

Die Richtlinien. Die Bestimmung der Entstehung geschieht nach den Richtlinien von Ort und Zeit. Es ist methodisch wichtig, daß dabei die Richtlinie der gesellschaftlichen Zugehörigkeit außer Betracht, d. h. der Wesens- und Entwicklungsforschung vorbehalten bleibt, soll das Verfahren rein sein. Selbst dem Künstlernamen, der an einem Denkmal haftet, wendet man die Aufmerksamkeit besser ganz gesondert zu, wartet mit der Verknüpfung, bis dafür im Wege der Wesens- und Entwicklungsforschung der Boden fachmännisch bereitet ist. Trotzdem sind die Namen und was mit ihnen zusammenhängt Gegenstand der Kunde. Ich habe es aber zunächst ausschließlich mit der Feststellung des einzelnen Denkmals zu tun. Diese Feststellung darf ausschließlich mit dem unfachmännischen philologisch-historischen Verfahren erfolgen.

α) Ort.

Die Denkmalkunde verzeichnet in diesem Teile ihrer Arbeit lediglich über den heutigen Standort hinaus jene Angaben, die über die Entstehung, sei es in Urkunden und anderen Schriftquellen, sei es mündlich, gemacht werden.

Von ausschlaggebender Wichtigkeit ist die Feststellung der unbeweglichen Denkmäler, weil sie ja die einzige fachmännische Grundlage für die später durch Vergleich örtlich zu ordnenden Denkmäler sind.

β) Zeit.

Der gleiche Grundsatz gilt für die Feststellung der Entstehungszeit des einzelnen Kunstwerkes. Die schriftlichen Quellen und mündliche Überlieferung geben den Ausschlag. Dabei wird man Angaben über den Abstand vom gegenwärtigen Beschauer ebenso verzeichnen wie unmittelbare Zeitangaben. Ausgeschlossen ist vorläufig nur jene Art von Verhältnisrechnung, die Denkmäler untereinander vergleicht und daraufhin Datierungen vornimmt. Vielmehr ist gerade in diesem Teile die absolute Chronologie an ihrem eigentlichen Platze, jene willkürliche, örtlich und zeitlich wechselnde Zeitzählung, wie sie z. B. in christlichen Gebieten nach Christi Geburt erfolgt. Leider reichen die Quellen nicht weit. Die paar Jahrtausende, für die wir Schriftzeichen besitzen, die also der quellenmäßigen Forschung zugänglich sind, verschwinden gegenüber den Jahrzehntausenden, aus denen uns die vorgeschichtliche Forschung allmählich Denkmäler nachweist.

Jeder von uns weiß aus Erfahrung, was ein fester Zeitansatz im Meere des verhältnismäßig Schwankenden bedeutet. Ein festes Jahr wirkt ordnend nach allen Seiten, es bedeutet einen beruhigenden Halt, der seine Tragkraft aufs neue bewährt, wenn er durch die fachmännische Methode des Vergleiches bestätigt wird. Er gibt dann zu Gruppierungen Anlaß, die ihren Wert erst recht aus dem einen festen Punkte heraus erhalten. Dadurch gewinnt die übliche historisch-philologische Zeitbestimmung ihren großen Wert und wir werden trotz aller fachmännischen Verfahren immer wieder gern auf sie zurückgreifen. Für Einzelfälle vgl. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts VIII, 1893, mein Amida und das Armenien-Werk.

2. FESTSTELLUNG DER KÜNSTLERNAMEN.

Künstlernamen lernen wir, soweit nicht die mündliche Überlieferung reicht, ebenfalls zumeist aus schriftlichen Quellen kennen. Ihre Feststellung unterliegt also ausschließlich dem quellenmäßigen Verfahren, die Denkmäler können wohl die Angaben über die Zuteilung von Kunstwerken an diese Namen, nicht aber die Namen selbst ändern, soweit es Eigennamen und nicht fachmännisch gewählte Bezeichnungen sind. Die überlieferten Namen sind für uns unantastbar wie die Denkmäler, ihre Feststellung muß mit der gleichen Gewissenhaftigkeit erfolgen. Mit dem Namen hängt die Lebensbeschreibung (Biographie) zusammen. Sie ist die Urform, aus der unsere Kunstgeschichte hervorgegangen ist. Die Vitenschreiber, die in örtlicher Begeisterung wetteiferten, sind bis heute nicht ausgestorben und werden nie verschwinden, weil es natürlich ist, auf Grund der schriftlichen Überlieferung über die äußeren Lebensumstände des Trägers eines bekannten Namens alles Erreichbare zusammenzustellen und mit Bildern auszustatten.

Diese Art „Feststellung“ von Nachrichten über ein Denkmal oder den Namen eines Künstlers hat nur dann unbedingten Wert, wenn sie mit unnachsichtlicher Genauigkeit und ohne Vermengung mit anderen Forschungsrichtungen, vor allem nicht mit der später vorzunehmenden Sichtung des Denkmals und den Methoden des Vergleiches durchgeführt wird. Sie kann nur dann als selbständiges Ergebnis Zeugenschaft für oder gegen Erkenntnisse ablegen, die ebenso unabhängig, aber auf anderem, besonders dem fachmännischen Wege gewonnen wurden. Das Zusammenstimmen getrennt geführter Untersuchungen muntert zu weiteren Schritten in der gleichen Richtung auf. Widerspruch bringt Unsicherheit und neuen Anlauf hervor. Es empfiehlt sich, schon die Quellenforschung nach der Herkunft von der nach der Entstehung zu trennen. Beide gehören im wesentlichen zum Handwerk des Historikers und es wäre erwünscht, wenn sie dieser dem Kunstforscher nach Möglichkeit abnähme.

Zur Durchführung des Verfahrens der Feststellung ist die Denkmalpflege berufen. Wenn sie mit der geistigen Entwicklung der Menschheit, an der man freilich heute verzweifeln könnte, sich einst auf dem ganzen Erdkreise durchgesetzt haben sollte, das heißt die Menschheit sich auf eine geordnete Verwaltung geeinigt hat und im übrigen zur Freiheit geistigen Lebens durchgedrungen ist, dann erst wird unser Kunstbestand der Willkür entzogen und jene Lage geschaffen sein, die gegen alle politischen und Fragen der Machtaufmachung die Sache der Bildenden Kunst an sich und um der Menschheit willen zur Entscheidung bringen kann. Vorläufig sind wir davon weiter entfernt denn je und der Gelehrte hat Mühe, den Mut zur rein sachlichen Einstellung zu behaupten.

Der Standpunkt der Wissenschaft gegenüber der Denkmälerfeststellung ist natürlich ein etwas anderer als der der Denkmalpflege. Die Wissenschaft hat nicht das einzelne Land, beziehungsweise den Verwaltungsbezirk im Auge, sondern das Ganze des Erdkreises und sieht jedes Denkmal von vornherein nur in diesem Rahmen, wenn sie auch wie die Denkmalpflege bei der Feststellung auf die möglichst genaue Sonderbehandlung jedes einzelnen Denkmales dringt. Sie hat es nicht mit der Aufstellung von Inventaren zu tun, sondern mit dem Gebot, jedes Denkmal, so weit das überhaupt möglich ist, zu kennen.

II. SICHTUNG DER DENKMÄLER.

Die einzeln festgestellten Denkmäler bilden eine ungeordnete Masse von Sachen, von denen jede für sich besteht und vom zufällig neben ihr erscheinenden Nachbar weder nach Unterschied noch Zusammenhang erfaßt, geschweige denn mit ihm in eine Ordnung gebracht werden kann. Die Verfahren zur Feststellung der Gegenwart reichen dafür ebenso wenig hin wie die philologisch-historischen Verfahren. Dazu gehört der Fachmann und jene beiden Verfahren, über die dieser verfügt, das Ver-

fahren der Betrachtung und das des Vergleiches. Die Kunstgeschichte wie sie bis jetzt besteht, hat weder das eine noch das andere Verfahren bewußt ausgebildet, sie arbeitet äußerlich beschreibend und weiß kaum planmäßige Facharbeit vom tastenden Versuch zu scheiden.

Wenn die Kunstforschung erst einmal fachmännisch als selbständige Wissenschaft begründet sein wird, dürfte man alles, was wir bis jetzt denkmalkundlich gesichtet haben, als lediglich vorläufig feststehend betrachten. Eine selbständige Wissenschaft kann nur auf Grund ihrer eigenen Verfahren verantwortlich arbeiten. Bevor das Betrachten und Vergleichen nicht planmäßig durchgearbeitet ist, erscheint alles Sichten auf Grund der Beschreibung als eine den Arbeitsstoff notdürftig zurechtlegende Maßnahme.

Der künsterische Wert, auf den allein es der Kunstforschung ankommt, hängt u. a. am Menschen, sei es dem Künstler, der das Kunstwerk schafft, sei es am Beschauer, der das Kunstwerk genießt. Zwischen beiden steht der Forscher, der weder schafft, noch genießt, sondern sachlich beobachtet. Ähnlich aber steht zwischen dem Künstler und dem Beschauer auch das Kunstwerk selbst als sachlicher Niederschlag. Der Forscher gesellt sich ihm als Werkzeug, muß daher genau wissen, wann er vom Beobachter zum schaffenden Künstler oder genießenden Beschauer zu werden droht. An der Denkmalkunde aber arbeiten so viele lediglich philologisch-historisch, nicht fachmännisch gebildete Forscher mit, daß wir das Verfahren ohne Betrachtung und fachmännischen Vergleich als zulässig anerkennen müssen, wollen wir der Mithilfe solch wertvoller Arbeitskräfte nicht verlustig werden. Wir sollten nur wissen, daß ihre Arbeit für uns in fachmännischen Dingen nicht bindend ist. Die Denkmalkunde hält sich bei der Sichtung ja auch lediglich an das sachlich Gebundene, das heißt Gegenstand und Gestalt (davon mehr in der Wesenswissenschaft), vergleicht daraufhin Denkmal mit Denkmal und sucht so zu einer ersten Ordnung zu gelangen.

Die Quellenforschung tritt jetzt in der Sichtung gegenüber diesem Denkmälervergleich zurück. Sie leitet wohl auf Spuren, die aber von der Forschung nie ohne Nachprüfung an den Denkmälern selbst hingenommen werden dürfen. Die Gebiete der Kunstforschung, in denen es eine Quellenforschung überhaupt nicht gibt, sind, sobald ich mich auf das Ganze einstelle, weitaus überwiegend. Die Prähistorie hat daher ihren Namen, die Ethnologie kann nur in Ausnahmsfällen darüber verfügen, der ganze Norden entbehrt zum mindesten des inschriftlichen Materials in vorgriechisch-lateinischer Zeit. Ebenso wenig sind bis jetzt im mazdaistischen Gebiete in breiter Schicht Kunstdenkmäler mit Schriftzeichen da, die bei der Sichtung helfen könnten.

Das vergleichende Verfahren. Mit der Sichtung der Denkmäler setzt jenes Verfahren ein, das neben der fachmännischen Betrachtung als das fachwissenschaftliche Verfahren schlechtweg bezeichnet werden kann, der Vergleich. Wir müssen uns jedoch darüber klar sein, daß es nach Kunde, Wesen und Entwicklung sehr verschiedene Stufen des Vergleiches gibt.

Das Verfahren der denkmalkundlichen Sichtung bleibt bei der einfachen Beschreibung und arbeitet lediglich mit dem äußerlichen Vergleich der Denkmäler, sichtet nach dem Gesamteindruck (Analogie). Zwar ergibt schon die Feststellung des einzelnen Denkmals nach Zeit und Ort Nachbarschaften. Sie werden jedoch keinesfalls ohne nachprüfenden Vergleich angenommen werden dürfen. Daneben läuft als ein Verfahren für sich die Forschung nach dem Künstler hin. Für sie gelten die gleichen Grundsätze wie für die Denkmäler. Auf diesen Wegen erreichen wir doch schon außer der Karte etwas sehr Wichtiges: die Trennung von Schicht und Einzelfall. Die Denkmalkunde unterstreicht die Schicht und überläßt es der Wesenswissenschaft und Entwicklungsgeschichte, den Einzelfall höher zu stellen.

Ich gehe hier auf das Verfahren der „Betrachtung" nicht ein, weil es für das, was die Denkmalkunde heute ist, nicht in Betracht kommt. Und auch der Vergleich wird bisher in dieser Arbeitsrichtung nicht in seinen verschiedenen Stufen auseinandergehalten. Es wird von der Entwicklung des Faches abhängen, ob die in der Wesens- und Entwicklungsforschung ausgebildeten Verfahren mit der Zeit auf die Denkmalkunde zurückwirken, beziehungsweise diese in ihrem sichtenden Teil allmählich ganz verschwinden könnte. Ich halte das nicht für möglich, weil wir eine Grundlegung, wie sie etwa Ritter in seiner „Erdkunde" versucht hat, brauchen, auch zeitlich; sie mag nun fachmännisch sein oder nicht.

1. SICHTUNG NACH KÜNSTLERN.

Vom Standpunkte der fachmännischen Methode an sich sollte der Künstler rein im Wege der Sichtung aus den Kunstwerken erschlossen werden. Vorläufig aber stehen wir noch bei der philologisch-historischen Methode der Denkmalkunde, die eher geneigt ist, vom festgestellten Künstlernamen auszugehen. Der Möglichkeiten der Verknüpfung eines Denkmals mit einem Namen sind unzählige.

Leider hat nie ein Gesetz bestanden, das den Künstler verpflichtet, Namen, Ort und Zeit auf sein Werk zu schreiben. Trotzdem sind wir auch da, wie bei den Namen selbst, mehr als in anderen Gebieten der Kunstforschung auf die schriftlichen Quellen gewiesen. Aber auch da ist es in gewissem Sinne wie mit der Zeit: nicht auf die Namen, sondern auf die verwandten Züge in den Denkmälern kommt es an. Wir haben uns oft genug mit Meisterbezeichnungen ohne Namen geholfen, es wäre denkbar, daß ein solches Vorgehen grundsätzlich (etwa wie sich der Fachmann gern der Verhältniszeit und nicht einer bestimmten Zeitrechnung bedient) angenommen würde, wir also ganz allgemein auf die eigentlichen Künstlernamen verzichten und uns schon denkmalkundlich lieber fachmännisch, das heißt im Wege der Wesenswissenschaft gewählter Bezeichnungen bedienten. Vorläufig aber werden uns die Nachrichten über Künstler nach deren Namen immer noch eine wichtige Quelle der

Sichtung bleiben. Man darf sich nie verhehlen, daß die Verknüpfung der Feststellungen von Ort und Zeit mit getrennt überlieferten Künstlernamen, wie gesagt, eine Fehlerquelle ersten Ranges ist und man besser grundsätzlich damit auf die Anwendung vertieft fachmännischer Methoden wartet. Kunstwerke, die nach Zeit und Ort nahe aneinander liegen, können leicht auf den ersten Blick als von der gleichen Hand herrührend gruppiert werden. Dies geschieht im Rahmen der Denkmalkunde lediglich nach Anzeichen äußerer Ähnlichkeit und ist ebenso eine lediglich vorläufige Ordnung wie die zeitörtliche Gruppierung der Denkmäler nach solchen Ähnlichkeiten.

Das Künstlerlexikon. Das nach den Namen der Künstler geordnete Nachschlagewerk war bisher das Ergebnis der vorläufigen Ordnung, wie sie sich im Rahmen der Denkmalkunde erreichen ließ. Allmählich werden die Anforderungen gesteigert, man verlangt wesenswissenschaftliche Begründungen und entwicklungsgeschichtlichen Aufbau. Immerhin wird das Künstlerlexikon — wie jedes Nachschlagebuch — in der schlagwortartigen Verknüpfung von Denkmälern mit Namen lediglich ein der „Kunde" am nächsten stehender Notbehelf bleiben.

2. DIE ZEITÖRTLICHE DENKMÄLERSICHTUNG.

Die Aufstellung des Werkes eines Künstlers ist nur die nach dem Wesen der Kunst nächstliegende und für alle künstlerischen Fragen wichtigste Unterlage der Kunstforschung. Deshalb ist sie an die Spitze gestellt worden. Im übrigen unterordnen sich alle Denkmäler (und Künstler) gleicherweise dem Verfahren der zeitörtlichen Sichtung. Diese geht darauf aus, die Lage jedes einzelnen Denkmals nach Ort und Zeit in der Gesamtheit aller Denkmäler zu bestimmen. Alle Denkmäler zusammengenommen liegen auf einer Kugel, auf deren Oberfläche sie örtlich nebeneinander und zeitlich übereinander angeordnet sind. Diese Vorstellung liegt leider bisher außerhalb des Gesichtskreises der „Kunstgeschichte" und doch ist sie grundsätzlich das wichtigste Erfordernis des Faches. Ohne diese Einstellung auf das Ganze ist wissenschaftliche Arbeit von vornherein in ihrer vollen Tragweite unmöglich, weil sonst für den wissenschaftlichen Ausbau des Faches nicht der natürliche Gesichtskreis genommen und alle Einrichtungen wieder nur als vorläufige betrachtet werden dürfen. Wenn es aber jetzt zu einem Neubaue kommt, so besser doch gleich zu einem wenn auch in schweren Mühen zu erringenden endgültigen. Mir will scheinen, daß der Versuch heute schon möglich ist nur müssen wir Forschungsinstitute für diese Einstellung haben und diese im Betriebe nach Plan und Verfahren so einrichten, wie beide unten besprochen werden sollen.

Wer ist heute schon imstande, sich den Erdkreis in einer Karte der Denkmäler Bildender Kunst vorzustellen? Darauf aber läuft der erste Teil der Kunstforschung, die „Denkmalkunde" im wesentlichen hinaus.

Erst wenn ich eine Vorstellung vom Ganzen habe, kann ich anfangen, über das Einzelne und seine Zusammenhänge entscheidende Beobachtungen anzustellen. Die Denkmalkunde nun beschreibt lediglich, sie stellt fest und sichtet, mit dem Ziel freilich, die Verteilung der Denkmäler in Raum und Zeit zu überblicken. So lange dieses Ziel auf das Ganze nicht gesteckt ist, ist alle beschreibende Arbeit Stückwerk.

Die Bildende Kunst hat freilich gegenüber mancher anderen Lebenswesenheit den Vorteil, ihren Tatsachenstoff nicht aus zweiter Hand, das heißt aus schriftlichen Nachrichten nehmen zu müssen, vielmehr ist er über den ganzen Erdkreis derart verbreitet, daß ich den Urbildern unmittelbar absehen kann, wie der Mensch sich zu verschiedenen Zeiten in dieser Wesenheit betätigt hat. Will ich irgendeinem Teile dieses Tatsachenstoffes gerecht werden, so muß ich das Ganze kennen, zum mindesten grundsätzlich damit rechnen, daß ich einen Teil nur beurteilen kann aus seinem Gefüge im Ganzen des Arbeitsstoffes.

A. DAS ÖRTLICHE NEBENEINANDER.

Das örtliche Nebeneinander umfaßt den ganzen Erdkreis. Wenn ich mich nur auf die zahlenmäßige Feststellung der Denkmäler beschränke, so könnte ich dieses Verfahren am ehesten das statistische nennen. Und weiter will ich ja eigentlich in der Denkmalkunde nicht kommen. Nur so kann das Verfahren rein und grundlegend werden. Vgl. Ursprung S. 5 f.

Der Ort der Entstehung eines Denkmals ist irgendwo auf der Oberfläche der Kugel gegeben. Diese aber freilich ist nur stellenweise mit solchen Denkmälern besetzt, die durch ihre Unbeweglichkeit für die Entstehung an diesem Orte sprechen. Von ihnen als Ausgangspunkt erfolgt die Sichtung der beweglichen Denkmäler.

B. DAS ZEITLICHE HINTEREINANDER.

Die zeitliche Tatsache, mit der die Denkmälersichtung rechnet, ist heute noch nicht die durch den künstlerischen Vergleich gewonnene Verhältnisrechnung, die sich mit dem einfachen Hintereinander begnügt, sondern jene zahlenmäßige Feststellung, die von der Geschichtsforschung angestrebt wird. Dadurch werden Fehlerquellen gleich in den Grundmauern des wissenschaftlichen Aufbaues ausgelöst, die dann außerordentlich schwerwiegend beirren und das ganze Fach um das Selbstvertrauen bringen können. Der Forscher kann und darf nicht aus anderen Gründen urteilen als denen, die ihm das fachmännische Verfahren an die Hand gibt. Wenn er also Zahlen übernimmt, die nicht durch den Vergleich gesichert sind, so steht das Fach von vornherein nicht auf eigenen Füßen. Dem philologisch-historischen Verfahren treten also etwa folgende Bedenken entgegen:

Das zeitliche Hintereinander umfaßt die ganze Zeit, die verlaufen ist, seit der Mensch anfing, Sachen zu schaffen. Die geschichtliche Zeit, die

wir gewöhnlich im Auge haben, greift nur den letzten kleinsten Teil der Zeit heraus, mit der wir es zu tun haben. Im Gegensatze zum örtlichen Nebeneinander, das klar feststellbar und mit dem Erdkreise abgegrenzt ist, erscheint das zeitliche Hintereinander unbegrenzt und nicht ohne weiteres feststellbar. Es ist unfachmännisch, sich ohne ausdrückliche Verwahrung von vornherein auf die „geschichtliche" Zeit oder gar auf die Rechnung nach Jahren von Christi Geburt einzurichten. Der Fachmann wird bestrebt sein, eine einheitliche, für alle Denkmäler, die geschichtlichen wie die vorgeschichtlichen gleicherweise gültige Zeitrechnung einzuführen, wird sich also nicht einfach mit dem Verfahren des Historikers zufrieden geben, sondern wie in der Orts-, so auch in der Zeitbestimmung ein Verfahren entscheiden lassen, das ein einheitliches Erfassen ermöglicht.

Das einzige fachmännische Mittel, die Entstehungszeit eines Denkmals zu bestimmen, ist der Vergleich; leider ist kein Denkmal wie mit seinem Orte, so auch zusammen mit seiner Entstehungszeit erhalten. Inschriften und andere schriftliche Quellen können trügen. Der Vergleich hat also hier eine ungleich größere Bedeutung als in der Sichtung nach dem Orte. Nun baut zwar die Verhältnisrechnung durchaus auf der vergleichenden Arbeitsart. Da diese aber in der Denkmalkunde rein äußerlich auf den Änlichkeitsvergleich (die Analogie) beschränkt bleibt, kann dieses halbfachmännische Verfahren nicht zu bindenden Entscheidungen führen. In dem Augenblick, in dem die Kunstgeschichte sich nicht mit den Angaben der Quellen zufrieden gibt und rein auf dem eigensten Boden der Denkmäler bleibt, verliert sie alle Zeitangaben auf Jahr und Tag. Bedenkt man, welche unendlich lange und für die Entwicklung wahrscheinlich ausschlaggebende Zeit vergangen war, bevor zum Beispiel Königslisten u. dgl. entstanden, die uns zufällig erhalten sind, echt oder gefälscht, dann muß man sagen, um der Einheitlichkeit willen sollten wir schon in der Denkmälersichtung die Verhältnisrechnung nie außer acht lassen. Wenn ich die ältesten Zeugen der Kunsttätigkeit in Spanien und Südfrankreich nach den dargestellten Tieren, wie Mammut, Wildpferd oder Renntier als eiszeitlich feststelle, so ermöglicht das eine Verhältnisrechnung, über die wir uns aber vorläufig noch mit dem Geologen verständigen müssen. Hoernes hat versucht, eine Übersicht der Kunstzeitalter zu geben, und befriedigt wohl nur die Neugierde, wenn er das Ende der ersten Blüte mit 10.000 etwa ansetzt. Andere, wie Penck zum Beispiel gehen viel höher hinauf bis zu 50.000 und 100.000 Jahren.

Kataloge. Die Museen geben Kataloge ihrer Sammlungen heraus, die im wesentlichen nach Zeit und Ort der Entstehung geordnet sind. Sie ergänzen die Verzeichnisse der unbeweglichen Denkmäler sehr wesentlich. Es fragt sich, ob man gut tut, sie mit Bemerkungen aus dem Gebiete der Wesens- und Entwicklungsforschung zu füllen, das heißt ob dafür nicht allmählich eine neue Gattung notwendig wird. Die Katalogform sollte meines Erachtens davon grundsätzlich unberührt bleiben. (Vgl. meine „Koptische Kunst" des Catalogue général du Musée du Caire 1904.)

Lücken. Die sichtende Denkmalkunde, die grundsätzlich das Ganze des Erdkreises seit dem Auftreten des Menschen vor Augen hat, wird sehr bald örtlich und zeitlich weiße Stellen in ihren Karten und Listen beobachten. Es ist sogar fraglich, ob nicht heute noch diese Lücken größer sind als der Umfang dessen, was wir wissen. Jedenfalls ist es Pflicht der sichtenden Denkmalkunde, nicht nur die erhaltenen Denkmäler, sondern vor allem auch diese Lücken festzustellen. Wesenswissenschaft und Entwicklungsforschung werden mit ihnen zu rechnen haben. Die Lücken in der Kenntnis einzelner Künstler wie in den Ortskarten und Zeitlisten müssen dem Kunstforscher ebenso gegenwärtig sein und ihn zur Ausfüllung herausfordern wie den Geographen und Ethnologen. Auf diese Art bekomme ich allmählich erst den Eindruck dessen, was ich weiß und — nicht weiß. Mit letzterem müssen wir anfangen ebenso entschieden zu rechnen wie mit dem, was wir zu wissen glauben.

Die Mitarbeiter des Handbuches für Kunstwissenschaft klagen wiederholt über die technischen Schwierigkeiten ihrer Arbeit (Pinder) und meinen damit, daß die Denkmalkunde selbst für die so naheliegenden Gebiete von Westeuropa nicht befriedigende Vorarbeit geleistet habe. Die geistige Verarbeitung des zur Zeit vorliegenden Arbeitsstoffes sei nicht ohne ernsthafte Gefahren, weil nicht mit Vollständigkeit gerechnet werden könne, daher manches unbeachtet bleiben würde, was später bei genauerer Kenntnis der Denkmäler ohne weiteres in die Augen springen dürfte. Wer sich durch solche Überlegungen abschrecken läßt, kann bei dem heutigen Stande des Faches überhaupt nicht mitarbeiten, insbesondere nicht, wenn es sich, wie im Handbuche, um das Ganze handelt. Von Zeit zu Zeit sind Zusammenfassungen trotz lückenhafter Denkmalkunde unbedingt erforderlich. Bei Gebieten, die als große Lücken klaffen, ist es sogar notwendig, der Denkmalkunde voranzueilen und die Aufmerksamkeit zunächst einmal durch ein paar Beispiele und die Herausstellung ihrer Bedeutung zu wecken, wie ich es, ohne über irgend welche nennenswerte Mittel zu verfügen, für das Gesamtgebiet Vorderasiens tun mußte, um jene Erkenntnis zu zeitigen, die ich in meinem „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ vertrete. Ich hoffe, dort werde jetzt die Arbeit zur Herstellung einer zulänglichen Denkmalkunde einsetzen, soweit die mazdaistische, christliche und islamische Zeit in Betracht kommt. Ähnlich habe ich in einem Vortrage: „Das Problem der nordischen Kunst“ in Stockholm (fehlerreich abgedruckt Konsthistoriska sällskapets publikation 1919) auf die Notwendigkeit, den Norden im Zusammenhange zu bearbeiten, hingewiesen. Was aber nutzen alle solche Hinweise und alle Ausfüllung von Lücken, wenn das Fach sich so wenig als möglich darum kümmert, ein wissenschaftlicher Betrieb fehlt und jeder macht, was ihm beliebt? Fürchtet man die völlige Erschütterung des jetzigen Geschichtsaufbaues?

Zur Ausfüllung von Lücken unternimmt die Wissenschaft Forschungsreisen, wie das Wiener Institut des Verfassers solche nach Iran, Armenien,

Japan und dem vorderen Orient unternommen hat. Der wissenschaftliche Ertrag muß planmäßig veröffentlicht werden. Vgl. unsere Arbeiten: Diez „Churassanische Denkmäler", mein Armenien-Werk, With „Buddhistische Plastik," Glück „Das Hebdomon" usw. Außerdem sucht die Wissenschaft durch Ausgrabungen an bestimmten Orten in die Lücken zu springen. Der Verfasser hat immer nur die Orte bezeichnen, nie selbst vorgehen können, wo gegraben werden müßte: Bawit, Samarra, Zwarthnotz, das Theklaheiligtum und die Johanneskirche in Kleinasien usw. In Nischapur wurden Ausgrabungen verhindert. Hoffentlich werden jetzt dort und in Balkh und Arbela andere vorgehen. Über Armenien vgl. das Werk XII.

Die Denkmalkunde ist also eine auf Grund der Feststellung und des Vergleiches vorgenommene vorläufige Sichtung. Sie bedarf, das muß immer wieder betont werden, der Nachprüfung aus der Erfahrung der Wesensforschung, damit im dritten Aufgabenteil der Sachforschung an die eigentliche Kunstgeschichte, die Entwicklung, herangetreten werden kann. Der Forscher darf sich durch die Denkmalkunde in der Orts- und Zeitfolge nicht festlegen, darüber hat endgültig erst die Wesens- und Entwicklungsforschung zu entscheiden.

ANHANG.

GRUNDFEHLER DER GESCHICHTSFORSCHUNG.

Auf Grund der Denkmalkunde hat sich eine unterste Schichte von Geschichtsforschung herausgebildet, die zunächst im wesentlichen zeitörtliche Zuweisung ist. Geschichte im gewöhnlichsten Sinne aber kommt schon auf dieser Stufe dadurch zustande, daß man geschichtsphilosophisch im Rahmen der zeitörtlichen Sichtung Stellung nimmt. Dieser Teil würde also in die Beschauerforschung gehören. Da wir aber Geschichte eben vorwiegend in diesem Sinne getrennt nach Kulturkreisen vorgeführt bekommen und mehr daran gewöhnt sind, als wir ahnen, so gilt es, dieser Auffassung gegenüber so bald als möglich den Fachstandpunkt herauszuarbeiten. Wenn ich diese Art Geschichte gleich zur Denkmalkunde bespreche, so geschieht das überdies deshalb, weil man uns schon die Denkmäler öfters in solcher Umhüllung vorführt. Es wird sich dabei lediglich um eine Kennzeichnung dieses Vorgehens in der Gegenwart handeln. Jedes geschichtlich zurückblickende Eingehen auf Beschauerfragen und deren planmäßige Beantwortung bleibe dem siebenten Vortrag über den Beschauer vorbehalten.

1. Vermengung des Fach- und Beschauerstandpunktes. In der üblichen Art von Geschichtsforschung handelt es sich nicht um Geschichte im fachmännischen, sondern um Geschichte in jenem allgemeinen Sinne, der heute noch weitaus der vorherrschende ist: wonach der Geschichtsschreiber sich durchaus berechtigt fühlt, Geschehen und Vergehen vom Standpunkte seines Landes, seiner Zeit, seines gesellschaftlichen Kreises usw. aus anzusehen, also aus den Richtlinien, nach denen er eingeteilt

hat, einseitige Maßstäbe zu machen. So wird verhindert, daß die Menschheit zur Einsicht der gegenseitigen Bedingtheit kommt und danach ihre Wege einschlägt.

2. Festhalten am engen europäischen oder humanistischen Gesichtskreise (vgl. S. 4 und Ursprung der christlichen Kirchenkunst). Von dieser Art Geschichte unterscheidet sich die Vorführung der Denkmäler Bildender Kunst nach Stilfolgen nur dem Scheine nach. Viele sind überzeugt, daß damit eine richtige Kunstgeschichte, das heißt eine solche aufgebaut vom Fachstandpunkt vorliege. Sie dünken sich nicht mehr allgemeine Historiker, sondern suchen ganz besonders dadurch als Fachmänner aufzutreten, daß sie die Stile als notwendig auseinander hervorgegangen, das heißt ohne äußere Einflüsse aufeinanderfolgend zu erweisen suchen. Riegl wollte gar mit Rumohr zeigen, daß das Mittelalter sich aus der Antike entwickelte; damit wäre dann freilich die Folgerichtigkeit der Entwicklung europäischer Kunst aus der des Südens heraus vollständig. Mehr noch, man brauchte diese europäische Stilfolge nur zu verallgemeinern und sie war in ihrer Stufenfolge (Periodizität) zur Kunstgeschichte geworden. In Wirklichkeit ist sie eine rein äußerliche, zeitliche Aufeinanderfolge, die nichts von inneren auf einen einzigen Stamm zurückführbaren Zusammenhängen merken läßt, ja wenn diese Einheit, wie es jetzt fast allgemein geschieht, entgegen der tatsächlichen Entwicklung aus drei Wurzeln, zwangsweise beibehalten wird, unerhört irre führt. Nicht nur ein verzerrtes Geschichtsbild entsteht dadurch, vor allem ist die Rückwirkung auf die Gegenwart derart verheerend, daß das Gefühl für Wert und entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge ganz verloren geht. Ich staune, daß selbst ein zum Fachmann gewordener Vertreter der allgemeinen Kunstwissenschaft wie Hamann damit arbeitet (Monatshefte IX).

Die Kunstgeschichte hat den Geburtsfehler, daß sie wie alle Geschichtsforschung ursprünglich von den Quellen (nicht von den Kunstwerken) ausging: sie glaubt noch immer Meinungen und Tatsachen durcheinanderbringen zu können (vgl. Benkard, Das literarische Porträt des Cimabue 1917). Die Quellen, vor allem der an Vasari anschließende Heerbann, haben sie derart in Fesseln geschlagen, daß sich daraus die Blindheit allem gegenüber erklärt, worüber Quellen fehlen (besonders lateinische). Sie ließ infolgedessen die europäische Kunst nicht aus dem Boden herauswachsen, auf dem sie entstand, sondern hat sich immer lieber um die Einschläge von Süden her, von Hof, Kirche und Humanismus gekümmert. Und auch für die vorgeschichtliche Zeit droht eine ähnliche Unterschlagung, indem man nicht beachtet, daß die paläolithische Kunst im Wesen Süd-, die neolithische im Wesen Nordkunst ist. — Im Gegensatze zu dem widernatürlichen Vorgehen der humanistischen Geschichtsschreiber hat die beginnende Entwicklungsforschung heute schon wahrscheinlich machen können, daß die Stilfolge, wenn man sie als Zeugnis des im besondern europäischen Kunstkönnes nimmt, völlig irreführt, erstens das Mittelalter in seiner Wurzel gar nichts mit Rom zu tun hat, sondern vom Osten

abhängt, zweitens Italien nicht den keimkräftigen Kern der europäischen Entwicklung in christlicher Zeit bedeutet, sondern der Norden, und dritten die Gestalt, auf die dieser Nordstrom nach der Blüte des Bauens und der des Bildens der Menschengestalt hinauswollte, die Landschaft, durch die herrschenden Mächte völlig vergewaltigt und aus seinem natürlichen Bette abgelenkt wurde. Hat die Geschichtsforschung auch nur ein Glied dieser mit allen bisherigen Überzeugungen brechenden Arbeit beachtet, schläfert sie das europäische Gewissen nicht immer wieder auf politischen Verkehrtheiten ein, so daß darüber jede Möglichkeit einer gesunden Entwicklung, auch des einzelnen Faches, verloren geht?

Die Kunstgeschichte blieb wie die Geschichte bei der Annahme stehen, daß das, was sie in eine vorläufige Ordnung gebracht hat, sich auch aus sich (immanent) in dieser Ordnung entwickelt habe. Daraus ist im Laufe der Zeit eine Verknotung des Faches entstanden, dessen Lösung Dutzende von vergeblichen und unklaren Schriften auslöst. Auf Grund der zeitlichen Ordnung: Rom, romanisch, gotisch, Renaissance, Barock, haben alle jene Forscher gearbeitet, die sich bisher bemühten, die heutige „Kunstgeschichte“ in ihrem inneren Zusammenhange zu erklären, besonders Riegl, Schmarsow und Wölfflin. Sie haben nicht beachtet, daß damit die auf Grund von äußeren Ähnlichkeiten gebildeten Gruppen der Denkmalkunde zum Ausgangspunkt von Arbeiten gemacht wurden, die die Kenntnis des Ganzen verlangt hätten, nicht nur Europas, und schon gar nicht unter mehr oder weniger bewußter Bevorzugung des Südens. Sie haben daher zu den unerhörtesten Vergewaltigungen des Faches greifen müssen und es ist nur zu verwundern, daß ihre Schüler das alles mitmachen. Unter den Blinden ist eben der Einäugige König. Ihre Ergebnisse sind Fehlschlüsse aus zu eng begrenztem Arbeitsstoff.

Wo Kunstströme natürliche Bezeichnungen haben, sind diese entweder vom Boden, vom Volke oder einer gesellschaftlichen Strömung übernommen: ägyptisch, mesopotamisch, griechisch, römisch, christlich usw. Das ist das Ergebnis einer rein sachlich unbefangenen Sichtung der Denkmäler, wie sie zum Beispiel im Handbuch der Kunstwissenschaft geübt wird, das wenigstens in der Einteilung den alten Stilbegriff gemieden hat. Mit Recht. Die gelehrte Bezeichnung „Romanisch“ ist ebenso unhaltbar, wie das von den Italienern aufgebrachte „Gotisch“ und auch die Zeitstile, deren Bezeichnungen ähnlich aufkamen, Renaissance als Zustimmung, Barock, Rokoko und Zopf als Ablehnung. Einer auf eigenen Füßen stehenden Wissenschaft stehen solche Schlagworte schlecht an. Die Übung, diese Stile gerade nur in Bauwerken zu denken, ist freilich längst überwunden.

So sehr dann auch in letzter Zeit versucht worden ist, den unwissenschaftlichen Aufbau der Kunstgeschichte nach Stilfolgen zurückzudrängen, sind wir doch von der Schule her gewöhnt, in ihnen zu denken, das heißt uns an das sichtbare und in Denkmälern erhaltene Ergebnis von Entwicklungen aus Zeiten zu halten, die das Werden bereits im Dienste

eines zumeist außerhalb des rein künstlerischen Dranges liegenden Kunstwollens zeigen. In erster Reihe war es die Kirche, die sich die längst vorhandene Strömung zunutze machte, in anderen Fällen die weltliche Macht oder gewisse nach Übereinkommen lebende Gesellschaftskreise. Wir beginnen erst jetzt den Spuren des Werdens nachzugehen und das soll denn auch einmal in einem entwicklungsgeschichtlichen Buche im Vordergrunde stehen. Im Augenblicke handelt es sich nur darum, die bisherige Übung zu kennzeichnen.

„Stile" bedeuten immer ein Versteifen, Steckenbleiben in gewissen Überlieferungen. Sie sind Gesetzen des Rechtes vergleichbar, die auch nur möglich sind durch das Festfahren in gewissen Gewohnheiten und Machtverhältnissen. Sie mögen für das alltägliche Leben notwendig sein, das wissenschaftliche Denken sieht, so richtig vieles im Ganzen und Einzelnen sein mag, besser von ihnen grundsätzlich ab, weil mit den Stilen bei dem unbedingt notwendigen, völlig selbständigen Neubau des Faches zu viel von dem offensichtlichsten Niederschlag der bisherigen Arbeitsart übernommen wird.

Die Annahme der Stilfolge: Rom, Romanik, Gotik, Renaissance, Barock hat ihre Aufgabe, in die Sichtung der Denkmälerwelt Europas den Anschein einer künstlerischen Erfassung der Aufgabe zu bringen, vollständig erfüllt. Seit man anfängt, diese Stilfolge einem in sich ruhenden Werden der europäischen Kunst gleichzusetzen, stiftet sie mehr Schaden als Nutzen und wird besser, sei es auch nur versuchsweise aufgelassen.

Das seltsamste Ergebnis der bisherigen, im wesentlichen auf denkmalkundlichen Gleichungen beruhenden Arbeit der Kunstgeschichte ist die in Humanistenkreisen allgemein vorherrschende Meinung von der „historischen Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung", wobei man sich vorstellt, daß „alle Kunst der modernen Kulturvölker direkt von der griechischen abstammt, die sich nach allen Seiten hin verbreitet hatte". Selbst nach China sei sie vorgedrungen und habe diesem fernen Volke seinen Stil geschaffen (Wickhoff, Schriften). Man erkennt in solchen Äußerungen den Stammbaum der Kunstgeschichte von gestern, jenes humanistische Wahnbild, das sich in den Proömien eines Vasari breit macht und durch Winckelmann nur etwas im Geleise verschoben wurde. Der schiefe Turm von Pisa etwa könnte als Sinnbild dieser Lage gelten. Er steht und wird vielleicht noch lange als Gegenstand der Neugier die Bewunderung vieler erregen. Eine Schule, die nach seinem Vorbilde weiter schaffen will, müßte mit Blindheit für die natürlichen Gegebenheiten geschlagen sein. Geschichte macht denkfaul, wenn sie nicht in Wesensvergleich umgesetzt und so auf die Gegenwart und Entwicklung eingestellt wird. Es ist bezeichnend, daß das Zeitalter des vorwiegend historischen Denkens anfangs in der Kunst zugleich das der Stilmeierei war.

Es ist durchaus begreiflich, wenn der allgemeine Historiker aus Mangel an Fachkenntnissen sich dieser üblichen Kunstgeschichte, die im Anschluß an die allgemeine Geschichte entstanden ist, bedient. Aber

dem Fachmanne auf dem Gebiete der Bildenden Kunst sollte doch klar sein, daß er nur dann der geschichtlichen Erkenntnis einen Dienst leistet, wenn er sich zunächst ausschließlich durch die Tatsachen des eigenen Faches leiten läßt und erst nachträglich fragt, wie sie sich zu der herrschenden Geschichtsauffassung stellen. So wenigstens bin ich in meinem Armenien-Werke vorgegangen. In diesen Bänden habe ich auch gezeigt, daß eine Vorführung der Denkmäler, die Dauer haben soll, das Ergebnis der Entwicklungsforschung vorausnehmen muß. Aber freilich, dort handelte es sich um ein Ursprungsgebiet. Da konnte ich Typen scheiden, die zugleich zeitlich aufeinanderfolgen und behielt keinen zu großen Rest, der die Einteilung hinfällig machte. Anders zum Beispiel auf südfranzösischem Boden, bei der Einteilung der Kirchenbauten der „romanischen" Zeit. Man gliedert sie jetzt gern nach Landschaften, lese aber nach, was Brutails „L'archéologie du moyen âge" über Caumont und Quicherat berichtet.

Nicht auf die Kunstgeschichte der Massenware allein, der Stile, kommt es an, mehr noch auf das Erfassen des Einzigartigen, sei es eines Kunstwerkes, sei es eines Künstlers. Glücklich, wenn uns ein Einzigartiges erhalten oder bekannt ist; wir müssen es höher einschätzen als alle Massenware zusammengenommen. Stile belegen freilich, was in ihrer Zeit an Kräften wirksam war; wichtiger für uns ist, festzustellen, was an Bedeutendem unwirksam blieb. Menschen wie Michelangelo, der die Tragik des eigenen Lebens künstlerisch zu fassen vermochte, oder wie Leonardo, dessen scharfe Beobachtung imstande war, selbst Geheimnisse der Natur zu erfassen, oder wie Giorgione, der die Natur im Sinne des Goetheschen Fragmentes in ihrem Wesen zu packen vermochte, finden im Rahmen des Stildutzends keinen Platz, blieben ihrem Kern nach unwirksam, außer es kam ein Mann wie Dürer in ihre Nähe.

3. Die falsche Verwendung der Begriffe Altertum, Mittelalter und Neuzeit im Sinne zeitlicher Aufeinanderfolge. Die Geschichtsforschung kann an solch kindischer Einteilung nur so lange festhalten, als sie ganz unwissenschaftlich nicht auf das Ganze eingestellt ist, also örtlich mit Europa, zeitlich mit der historischen Beschränktheit und gesellschaftlich mit jener überhebenden Auffassung der Griechen, Römer und ihrer Nachtreter, der Humanisten, rechnet, die alles, was nicht von ihrer Art war und ist, als barbarisch hinstellt. In Wirklichkeit ist die Einteilung Altertum, Mittelalter und Neuzeit längst nach allen Seiten zersprengt und überholt. Im Altertum steht der Süden dem Mittelalter, das heißt der nordischen Art gegenüber, beide lösen sich nicht zeitlich ab, sondern bestehen schon im „Altertum" nebeneinander. Man hätte sich nur um die griechisch-römischen Reichsfeinde, die Perser, mehr kümmern und sehen müssen, daß dort die Nomaden des Nordens eher den Ausschlag gaben als die dynastischen Machtmittelpunkte des Südens. Wenn man den Gegensatz: Nord und Süd erst einmal erfaßt hat, dann frägt man erstaunt, was die sogenannte Neuzeit eigentlich bedeuten soll.

Mir erscheint sie als die wesenlose Übergangszeit zu neuen Grundlagen, die wir erst finden müssen, Grundlagen, wie sie für die Geisteswissenschaften das vorliegende Buch anzudeuten sucht. Mit humanistischer Einstellung macht man keine Wissenschaft, schlägt ihr höchstens durch Machtdünkel Mark und Knochen aus dem Leibe.

Für den neuen, von den Geschichtsforschern geflissentlich geradezu übersehenen Begriff des Mittelalters vgl. Altai-Iran 238, 297, Armenien-Werk 713 und 715, wo der 1901 mit meinem „Orient oder Rom" begonnene und dann mit dem Schlagworte „Osten oder Byzanz" (Armenien-Werk 748) fortgesetzte Weg an einem Wendepunkte zu überblicken ist. Dazu Ursprung 9. Immer war es der wachsende Gesichtskreis meiner Denkmalkunde, der weiterführte. Mit der humanistischen Enge des Gesichtskreises hängt auch zusammen, daß die Kunstforschung über Arier, Kelten, Germanen und Slawen als Träger von Entwicklungen nicht vorwärts kam.

4. Ein anderer Fehler der Geschichtsforschung ist der, daß sie den Maßstab des „Wirksamen" bei Einschätzung einer Tat anlegt und damit den Erfolg in der Nachwelt an Stelle wissenschaftlicher Unbefangenheit treten läßt. Auch das ist ein Ausfluß humanistischer Einseitigkeit, die das in den Vordergrund stellt, was durch die Macht gefördert wurde und nicht auch das sachlich zur Geltung bringt, was keimkräftig war, aber unterdrückt wurde. Ursache und Wirkung werden so durcheinander geworfen, die Ursachenforschung dadurch zum Teil lahmgelegt.

Das Wirksame zum Träger der Geschichte machen (vgl. E. Meyer, Kleine Schriften) heißt, die Schuld der Vergangenheit auch noch auf uns und unsere Kinder vererben. Vom Großen ist in vielen Fällen wirksam geworden, wie er sich räusperte und spuckte; die gute Menschheit ist dem herzlich Unbedeutenden nachgelaufen, wenn nur Hof, Kirche und zuletzt der Humanismus es für bedeutend ausgaben. Sache der Geschichte wäre es, mit diesem unglückseligen Kram endlich einmal aufzuräumen und das wirksam zu machen, was durch den Unverstand der Zeit nicht zur Wirksamkeit kommen konnte. Die Geschichte, wie sie bisher betrieben wurde, die öde Aufzählung und Einschätzung ohne Wesensmaßstab hat schon die Jugend im Keime verdorben und unfähig gemacht, sachlich über das Leben und seine Wesenheiten nachzudenken.

Es ist das Elend der Kunstentwicklung, daß nicht das im Boden wurzelnde Drängen der großen Künstler, ihr seelischer Gehalt wirksam wurde, sondern oft lediglich die Form, deren sie sich zur Erreichung der Wirkung bedienten. Wie Böcklin es noch 1871 mit seinem Pan im Schilf erlebte: Das Sinnbild der Natur, das er damit geschaffen hatte, blieb unwirksam; dagegen stürzte sich die Zeit auf die Sonnenflecken, die er grell durch das Schilf hatte fallen lassen. Und wo knüpfen denn die Nachfolger eines Dürer oder Rembrandt an diese Meister an? Was diesen Mittel zum Zweck war, das Sittenbildliche, wurde ausgebeutet. Die Zeit hat eben nur genommen, was ihrer Alltagsgesinnung entgegenzukommen schien, das Schöpferisch-Neue und Große blieb ohne Wirkung. Erst die

neuere Zeit näherte sich dem Verständnis beider. Nicht anders war es in Italien. Raffael und Tizian wurden sofort verstanden, sie waren Vollender dessen, wozu ihre Vorgänger und Zeitgenossen durch die Zeit gedrängt wurden. Michelangelo und Leonardo — von Giorgione wissen wir zu wenig — mußten sich fortwährende Einmengungen von seiten der Besteller gefallen lassen, ihr Leben war eine Kette von Enttäuschungen. Der Kampf mit den Mächten der Gesellschaft hat die eigentlichen Bahnbrecher (Rembrandt vor allem) fast gesetzmäßig aufgezehrt, die Kraft ihrer Persönlichkeit nahezu unwirksam gemacht.

5. Das Fehlen einer Wesenswissenschaft zwischen Denkmalkunde und Entwicklungsforschung. Der Arbeitsweg der Geschichtsforschung ist noch immer der von der Denkmalkunde unmittelbar, ohne fachmännische Grundlegung — es sei denn, man nimmt einen Teil der Philosophie (im Falle der Bildenden Kunst die Ästhetik) dafür — zur Entwicklungsgeschichte.

Es ist natürlich möglich, die Ergebnisse der Denkmalkunde im Anschluß an die Richtlinien von Ort und Zeit zu einem Bilde zu vereinigen. Auf dem Gebiete der Bildenden Kunst hat zuletzt Woermann in seiner „Kunst aller Zeiten und Völker" einen solchen Versuch gemacht, und jeder weiß, wie dankenswert und anregend dieser geriet. Aber es ist darin eben doch nur jeder Bodenteil, jede Menschengruppe, jede geistige Bewegung für sich behandelt, nicht mit dem Blick auf das Ganze des Erdkreises und in jedem einzelnen Falle mit der Frage auf den Lippen, wie sich dieses Wesen bei einer Zergliederung in seine Werte darstellt und diese Einheit im Zusammenhange des Ganzen geworden sei. Das übliche Zusammenfassen des örtlichen Nebeneinanders, des zeitlichen Hintereinanders und gesellschaftlichen Übereinanders verleitet manche zu glauben, ein solches In- oder Durcheinanderschieben sei Geschichte. Das Mißverständnis ist wohl daraus entstanden, daß die historisch-philologische Hilfsarbeit, die bei Bearbeitung der Quellen in erster Linie nach der Festlegung der beiden Richtlinien fahndet, in ihrer begreiflichen Überhebung glauben konnte, nun tatsächlich etwas an sich Wertvolles auch im genetischen Sinne geleistet zu haben. In Wirklichkeit kam damit nur Vorarbeit zustande, die sich — trotzdem sie sich gern „genetisch" nennt — doch fernhalten muß von Entwicklungsfragen auf Grund der vergleichenden Wesensforschung.

Wir sind gewohnt, diese Art Forschung als Kunstgeschichte zu betrachten, mit Recht insofern, als die allgemeine Geschichte ja tatsächlich nicht anders verfährt. Aus ganz oberflächlicher Kenntnis verschiedener Lebensgebiete, wobei Kabinettspolitik womöglich die Hauptrolle spielt, baut sie nur zu oft Bücher auf, im Falle der Kunstgeschichte solche über Bildende Kunst, die sich zum guten Teil auf Quellen stützen und den Verfasser womöglich der fachmännischen Kenntnisse völlig entheben. Die Kunstwerke sind dabei mehr als Illustration der „objektiv" gewonnenen Tatsachen verwendet, im besten Falle leitet man aus ihnen Grundbegriffe her, die ohne planmäßiges Eingehen auf das Wesen der Bildenden Kunst

und eine gewissenhafte Erörterung der Voraussetzungen ihrer Entwicklung gewonnen sind. Auf diese Art erscheinen die alten Vitenschreiber und die nachfolgenden Ästheten ersetzt durch Historiker und Philologen, die ohne Fachkenntnis über alles zu schreiben sich unterfangen. Es ist Zeit, daß wir mit diesem hilfswissenschaftlichen Denken, das uns die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts als Joch auf den Nacken legte, endlich bewußt brechen und anfangen als Fachmänner neu zu bauen, vor allem durch Aufrichtung einer eigenen Wesenswissenschaft zwischen Denkmalkunde und Entwicklung.

Man wird nach Kenntnisnahme des vorliegenden Versuches vielleicht zugestehen, daß zum Beispiel das Handbuch der Kunstwissenschaft, das seine Einteilung im wesentlichen den üblichen Richtlinien der Denkmälersichtung entnimmt (Baukunst, Plastik, Malerei nach örtlichen und zeitlichen Folgen geordnet), wenn es diese Einteilung durch eine wesenswissenschaftliche ergänzen wollte, ebensoviele Bände notwendig hätte, wie für den historischen Teil allein jetzt schon in Aussicht genommen sind. Ich dränge den ganzen Stoff schlagwortartig in einen Band zusammen, stelle mir aber die Lage vor wie etwa in der räumlichen Anordnung meines jetzigen Wiener Institutes: der eine Raum der systematischen Abteilung muß den vielen für die historische Forschung bestimmten Räumen, die längst bestehen, allmählich eine mindestens ebenso große Zahl von Räumen an die Seite stellen, die nach den Gesichtspunkten der Wesens- und Entwicklungsforschung einzuteilen wären. Ich selbst werde das wohl ebensowenig erleben, wie die Anerkennung des neuen Gesichtskreises. Die geforderte Neueinstellung auf den Gegensatz der Lage innerhalb der arischen Rasse, dann die Gegenüberstellung mit den semitischen, indischen und ostasiatischen Südvölkern, ganz abgesehen von den vorgeschichtlichen und völkerkundlichen Kunsterscheinungen des Erdkreises, bedeutet eine ungewohnte Wendung. Die Kunstforschung, einst geschaffen von Künstlern, die von örtlichen Überlieferungen ausgingen, hat Mühe gehabt, sich zur westeuropäischen Auffassung durchzuarbeiten, zur europäischen fehlt ihr auch heute noch der Einblick in das osteuropäische Gebiet. Den Schritt zur Umfassung des gesamten Erdkreises hat sie bisher nicht gewagt, weil sie dafür keine Nötigung erkannte. Und doch hat schon die Herausarbeitung der Voraussetzungen griechischer Kunst dazu aufgefordert. Heute erscheint eine solche Forderung unausweichlich. Der Nachweis, daß die abendländische Kunst des Mittelalters nicht verstanden werden könne ohne Kenntnis der iranisch-armenischen Kunst, die für die Baukunst auch noch zur Zeit der Hochrenaissance als wichtige Parallele, wenn nicht zum Teile als Erreger gelten kann, dann die wachsende Erkenntnis, daß für die Beurteilung der europäischen Kunst ein außer ihr gewonnener Maßstab unbedingt erforderlich sei, wird manchem die Augen öffnen dafür, daß die Denkmalkunde notgedrungen aus dem engen humanistischen und historischen Käfig befreit und zu einem umfassenden Gesichtskreis gebracht werden muß.

FÜNFTER VORTRAG.

SACHFORSCHUNG: WESEN.

Die eigentliche Facharbeit beginnt mit der Wesensforschung. Denkmäler nachweisen kann bald jeder Historiker und Philologe. Dabei ist das Verfahren für alle Fächer im Grunde genommen das gleiche. Das Verfahren der Wesensforschung dagegen ändert sich sachlich von Fach zu Fach derart, daß es kaum im Gebiete der Künste, also der Dichtung und Musik, als das gleiche bezeichnet werden kann wie in der Bildenden Kunst, geschweige denn in Glauben und Sitte, Wirtschaft und Recht, Gesellschaft usw. Dazu gehört jedesmal ein anderer Fachmann. Es ist eine große Täuschung, wenn man glaubt, dieses Allgemeine jedes Faches könne der Philosoph herausarbeiten. Daran liegt es eben, daß die Geisteswissenschaften so schwer zum Fachbewußtsein vordringen und so langsam von der Geschichte und Philologie zur eigentlichen Forscherarbeit vorschreiten.

Nehmen wir die Forschung über Bildende Kunst. Eine vor kurzem erschienene „Methode der Kunstgeschichte“ schiebt die Facharbeit einfach dem Ästhetiker zu. Und doch bildet gerade sie den Kern der Kunstforschung und kann berufsmäßig als Lebensarbeit nur von dem betrieben werden, der nicht nur gelernt hat, von Sachen und der Erfahrung an ihnen, ihrer Feststellung und dem sichtenden Vergleich auszugehen: In der Wesensforschung wird ihm die „Sache“ zum „Wesen“. Eine ganz neue Tatsachenreihe, eine solche höherer Ordnung, tritt neben die erste, der Feststellung des Seins, zu dem „ist“ muß nun nachgewiesen werden, „was“ fachmännisch ist. Die Kunstgeschichte hat bisher ganz übersehen, diese Tatsachenreihe planmäßig zu überlegen und wissenschaftlich in Ordnung zu bringen. Sie hat zwar zu allen Zeiten Wesensfragen mit in die Behandlung einbezogen, aber ungeordnet und einseitig, fast nach Moden wechselnd. Entwicklung gar hat sie auf gut Glück gemacht.

Haben wir in der Denkmalkunde darauf gedrungen, jede Begrenzung in Ort und Zeit aufzuheben und den Blick immer auf das Ganze gerichtet zu halten, so muß jetzt dieser in die Breite gehenden Art gegenüber in der Wesensforschung um so mehr auf Grenzlinien gedrungen werden: um das Fach von den Nachbargebieten loszulösen und auf seine eigensten, in die Tiefe gehenden Angelegenheiten einstellen zu können.

Wir haben es ausschließlich mit der Bildenden Kunst zu tun; jeder Vergleich mit den anderen Künsten liegt uns vorläufig fern, außer es nimmt der Literar- oder Musikhistoriker selbst dazu das Wort (vergleiche Cysarz „Kunde, Wesen, Entwicklung", S. 238). Ein übereiltes Vergleichen von Werten der Dichtkunst mit solchen der Musik kann, ohne daß vorher über den Plan Einigkeit erzielt worden ist, eher schaden als nützen. Schmarsow zum Beispiel in seiner Arbeit „Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters" (vgl. Theol. Lit. Zeit., 1916, 514), vergleicht Vers, Periode und Strophe mit dem Säulenpaar und Schaltraum, die zur Reihe aufsteigen, ferner mit dem Parallelismus, dem Lichtgaden und den Konzentrationsmotiven.

Dieses Loslösen ist grundsätzlich wichtig gegenüber der Ästhetik sowohl wie der Allgemeinen Kunstwissenschaft: Der Fachmann wird unbedingt auf dem Boden der Einsicht bleiben, die er als Historiker in der Denkmalkunde gewonnen hat. Er wird nicht der Verallgemeinerung einer historischen Einzeltatsache, sondern dem besonderen Ziele zustreben, aus dem Mannigfaltigen der geschichtlich festgestellten Tatsachen im Wege der Wesensforschung zur Erkenntnis des Allgemeinen und dann auf dem Boden des Historischen und dieses Allgemeinen zur Erkenntnis der künstlerisch treibenden Kräfte, das heißt der Entwicklung der Kunst vorzudringen.

Zwischen die Geschichte der Bildenden Kunst im engeren Sinne, die zeitörtliche Anordnung der Denkmäler, und die Geschichte im weiteren Sinne, die Entwicklungsgeschichte, schiebt sich also die Auseinandersetzung mit den künstlerischen, das heißt jenen Tatsachen, die aus den Denkmälern herausgeholt werden, sobald man diese nicht mehr zeitörtlich beschreibt, sondern als Kunstwerke auf die in ihnen selbst liegenden künstlerischen Werte hin betrachtet. Selbstverständlich trete ich dabei persönlich und mit meinem Geschmacksurteil völlig zurück. Um das zu ermöglichen, werden Verfahren zu suchen sein, die ein solches rein sachliches Feststellen und Sichten der künstlerischen Werte ebenso gewährleisten, wie es die statistischen und historisch-philologischen Methoden neben dem vorläufigen Vergleichen auf Ähnlichkeiten hin im Rahmen der Denkmalkunde ermöglichen. Immerhin hatte man mit diesem Vergleichen bereits fachmännischen Boden betreten und es wird sich nur darum handeln, das Verfahren des Vergleiches nunmehr derart auszubauen, daß nicht mehr die äußere Ähnlichkeit, sondern das innere Wesen dabei einer genauen Untersuchung unterzogen wird. Wir nennen diese Art Forschung daher Wesenswissenschaft und trennen diese ganz bewußt von der Vorarbeit der „Geschichte" oder Denkmalkunde und jener „Geschichte", die den bestimmenden Kräften nachgeht, also das Werden der Bildenden Kunst im Rahmen der übrigen natürlichen und geistigen Zustände von Welt und Leben zu verstehen sucht. Diese Entwicklungsforschung umfaßt eine dritte Art von Verfahren und Gruppen, die keinesfalls mit denen der Denkmalkunde verwechselt werden dürfen

und ebensowenig mit der Wesensforschung, der wir nunmehr nachgehen. „Der Historiker, der einen Stil zu beurteilen hat, besitzt kein Organon zur Charakteristik, sondern ist nur auf ein instinktives Ahnen angewiesen“ (Wölfflin nach Burger „Cézanne und Hodler“ 7). Dem soll die Wesensforschung abhelfen. Sie nähert sich schon mehr dem pulsierenden Leben der Gegenwart insofern, als ihr gerade an den Erscheinungen der Kunst, die wir miterleben, das Verständnis für manche künstlerische Bewegungen der Vergangenheit aufgeht, die wir an den Denkmälern über der Feststellung und Sichtung übersahen. Die Schicksale der Kunstforschung in den letzten Jahrzehnten, seit Wickhoff die ausgehende Antike mit dem Maßstabe seiner Zeit maß oder Adolf Hildebrand aus seinem eigenen Schaffen Gesetze für die Bildhauerei im allgemeinen aufstellen wollte, sind dafür kennzeichnend.

Wesen. Unter Wesen verstehe ich eine dem Schöpfer der Sache unbewußte Einheit, die aus z. T. bewußten Werten zusammengesetzt ist, deren Auswahl und Verbindung die Eigenart bedingt. Die Werte der Bildenden Kunst sind zwar immer die gleichen, nur ihr Mehr oder Weniger, das Überwuchern oder Fehlen des einen oder andern macht den Unterschied. Man hat von einer doppelten Wurzel gesprochen; in Wirklichkeit handelt es sich meines Erachtens um eine fünffache, wobei noch durch die Kreuzung zweier Reihen Mensch (Subjekt) und Welt (Objekt) in der Verzweigung von sachlicher Gebundenheit und persönlicher Freiheit mit Bedeutung und Erscheinung ein Schwanken eintritt, das den künstlerischen Problemen immer ihren kostbar rätselhaften Reiz läßt und durch keinerlei Erkenntnisriecherei entkleidet werden kann (vgl. den Plan S. 127).

Die planmäßige Behandlung der Wesensforschung würde Gelegenheit bieten, den einzelnen von Kunstforschern vorgetragenen Ansichten vom Wesen der Bildenden Kunst nachzugehen. So sehr sie sich gegenseitig zu widersprechen scheinen, sind sie doch im allgemeinen als Ausführungen zu einem bestimmten Werte im Wesen der Kunst zu betrachten. Was von ihnen vorgebracht wurde, gilt gewöhnlich nur für einen bestimmten Wert, durfte daher nicht verallgemeinert werden, soll die Kunst selbst nicht in ganz einseitiger Beleuchtung erscheinen. Es zeigt sich eben, daß die verschiedene „Auffassung“ vom Wesen der Kunst nicht so sehr für die verschiedenen Richtungen der Kunst selbst, sondern mehr noch für die Gelehrten gilt, die sie bearbeiten. Darüber Näheres in dem Abschnitte über den Beschauer.

Wenn die Kunstgeschichte, die seit den achtziger Jahren ikonographisch, dann stilkritisch vorging, jetzt behauptet, die Raumfrage sei die entscheidende, so sind das ebensoviel ohne Zusammenhang untereinander betriebene Richtungen, einmal auf den Gegenstand, das andere Mal auf die Gestalt, heute auf die Form hin. Die Kunstgeschichte scheint bis heute nicht zu ahnen, daß diese an sich unzulänglichen Einzelrichtungen, planmäßig zusammengebracht und um ihrer selbst willen ausgebaut, immer natürlich aus Beobachtung und Erfahrung heraus, die

„exakte“ Grundlage des Faches abgeben werden. Von ihr gilt, was Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte I, 4, sagt: „Sie hebt diejenigen Tatsachen hervor, die imstande sind, eine wirklich innere Verbindung mit unserem Geiste einzugehen, eine wirkliche Teilnahme zu wecken, sei es durch Affinität mit uns oder durch Kontrast zu uns. Den Schutt aber läßt sie beiseite.“

Diese Art Forschung gehört in erster Linie zum Pflichtenkreise der Vertreter an den Hochschulen. Das tote „Denkmal“ der Historiker und Philologen wandelt sich zum lebendigen „Kunstwerk“, es ist der Fachmann, der nun zur Äußerung aufgerufen wird. Es scheint mir grundsätzlich wichtig, daß zunächst einmal dieser einfache Unterschied anerkannt wird. Das, was sich vom Denkmale zum Kunstwerke wandelt, ist die Arbeitseinstellung. In den Vordergrund tritt die Feststellung und Sichtung der künstlerischen Werte, die Wesensforschung. Nicht Ort und Zeit der Entstehung bilden dabei die Richtlinien, sondern die handwerklichen und geistigen Werte in Durchdringung von Bedeutung und Erscheinung mit sachlicher Gebundenheit und persönlicher Freiheit. Im Wege der planmäßigen Kunstbetrachtung wird der vergleichende Beobachter ausgebildet, dessen durch Betrachten und Vergleichen erzielte künstlerische Erfahrung dann zusammen mit dem denkmalkundlichen Wissen die Grundlage für die Feststellung von Fragen der Entwicklung, für ihre Sichtung und geschichtliche besser erklärende Beantwortung abgibt. Man ziehe als tatsächlichen Beleg das Armenienwerk heran und lese besonders S. 60.

Was ich „Wesenswissenschaft“ nenne, heißt gewöhnlich Systematik, obwohl es ebensogut eine systematisch vorgehende Denkmalkunde wie eine Ordnung in Entwicklungsfragen usw. gibt. Es ist selbstverständlich, daß der Durchschnittshistoriker und Ästhetiker diese Forschungsrichtung, die er gar nicht aus langjähriger Übung kennt, ablehnt. (Vergleiche Dvořák, Die Geisteswissenschaft I [1913/4], und Wulff, Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft XII [1917], 3.) Die Wesenswissenschaft teilt ihre Fragen ein nach den künstlerischen Werten. Der Plan wird unten 127 mitgeteilt.

Die Kunsthistoriker von heute lassen nur die Formprobleme als zulässig gelten. Sie richten sich dabei mehr, als ihnen bewußt scheint, nach einem Glaubenssatze der Ästhetiker und Historiker. Man höre: „Auch ein höchstes Kunstwerk ist für die exakt wissenschaftliche Methode verwertbar nur nach der Seite der sinnlichen Form; daß es ein Kunstwerk ist, hat der Gelehrte bei seinen kunstgeschichtlichen Untersuchungen dem spekulativen Ästhetiker zu glauben, diese besondere Qualität ist für ihn nur als Wertbestimmung, aber nicht als Untersuchungsobjekt weiter brauchbar“ (Steinacker, Archiv für Kulturgeschichte XII [1914], 329). Demgegenüber verlange ich vom Kunstforscher in erster Linie, daß er in eigener, aus der vergleichenden Betrachtung von Kunstwerken gewonnener Erfahrung wurzle. Wenn gesagt wird, mit

empirisch abgeleiteten Begriffen und Abstraktionen lasse sich weder die Frage nach den Wurzeln des Kunstschaffens noch die nach den treibenden Kräften der Entwicklung klären (Wulff, Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft XII [1917] 11), so erkenne ich gerne an, daß ein Ausgleich mit den Grenzwissenschaften notwendig ist, aber erst, wenn die Kunstforschung auf eigenen Füßen steht. Das war der Fehler mancher im übrigen vorzüglicher Fachgenossen, ich erwähne vor allen August Schmarsow und Konrad Lange, daß sie von Grenzgebieten ausgingen und nicht nur selbst lebenslang in diese Fesseln geschmiedet blieben, sondern auch die Forschung ihr auszuliefern suchten. Der Fachmann, der zum Arbeitsstoff der Wesenswissenschaft gelangen will, geht vom einzelnen Kunstwerke unmittelbar aus.

Werte. Das Kunstwerk ist eine Schöpfung von Menschenhand, bestimmt, ausdrucksvoll für das Auge zu wirken. Die Tatsachen, die ich an einem Kunstwerke feststelle und sichte, sind ganz andere und erfordern ganz andere Verfahren als in der Denkmalkunde. Jedes Wesen bedeutet bei voller Kraft und Reife Einheit. An sich unteilbar, ist es der wissenschaftlichen Forschung, das heißt planmäßig geregeltem Denken, nur zugänglich auf Grund einer Einteilung, die den verschiedenen Seiten dieses Wesens gerecht zu werden sucht, indem es diese auseinanderhält. Ebensowenig freilich wie der Naturforscher die Einheit des Lebewesens auflösen kann und will, so wenig kann es der Forscher beim Werke der Natur aus Menschenhand, der Bildenden Kunst. Die wissenschaftliche Arbeit erfordert aber, daß er vorgehe, „als ob“ sich die Einheit des Kunstwerkes zergliedern ließe. Wo bei solcher Zerlegung nichts übrig bleibt, kein für den Beobachter undurchdringlicher, seelischer Rest, da liegt schwerlich etwas Großes vor, da ist der „Künstler“ ein unfreier Mensch gewesen, den nichts über das Handwerk und die sachliche Gebundenheit hinaus zur Form drängte. Wir nennen die Tatsachen, die bei der Wesenszergliederung festgestellt werden, „künstlerische Werte“ (Kategorien).

Das Wesen eines Kunstwerkes setzt sich also zusammen aus Werten, die eine Einheit bilden und nur zum Zwecke der wissenschaftlichen Forschung als nebeneinander liegend und von einander trennbar angenommen werden. Ein „Wert“ ist ein Wesenszug, ohne den ein Kunstwerk mehr oder weniger undenkbar ist. Aber freilich gibt es Werte, die an sich unentbehrlich sind, wie Rohstoff, Werk und Form, andere, die in manchen Kunstkreisen von vornherein oder auch im Laufe der Entwicklung zurücktreten, gelegentlich auch ganz verschwinden, wie Gegenstand, Gestalt und leider auch bisweilen der Inhalt. Hier in der Wesensforschung bleibt jede daraufhin vorzunehmende Wertung des Kunstwerkes außer Betracht; wir haben nur festzustellen und zu sichten. Bis es der Forschung möglich sein wird, auf Erfahrung fußend, eine „Kunstlehre“ zu versuchen, werden Geschlechter in schwerer wissenschaftlicher Arbeit gerungen haben müssen. Vorläufig wird nur der in einer bestimmten Richtung Gläubige eine solche aufstellen können.

Verfahren. Die Wesensforschung fragt, von der geschichtlichen Tatsache ausgehend, nach der künstlerischen Tatsache und leitet so aus der vorbereitenden „Kärrnerarbeit“ in die Fachwissenschaft über. Wenn sie dabei planmäßig trennt, so geschieht das lediglich, um ein Aneinander-Vorbeireden zu verhindern und den Punkt der Betrachtung ähnlich grundsätzlich genau festzustellen wie in der Denkmalkunde durch Zeit und Ort. Diese lassen sich ebensowenig leicht voneinander trennen wie jetzt in der Wesensforschung das Handwerk und die geistigen Werte.

Das Verfahren der Wesenswissenschaft besteht darin, daß sie das Kunstwerk planmäßig betrachtet, das heißt an das Kunstwerk, wie später an den Künstler, den Kunstkreis oder -strom ihren durch Betrachtung und Vergleich gewonnenen Plan heranbringt. (Vergleiche für ein einzelnes Kunstwerk mein Büchlein „Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung“, für einen Kunstkreis mein Armenienwerk 203 und insbesondere Ursprung 162.

I. FESTSTELLUNG.

Wie ich in der Denkmalkunde Herkunft und Entstehung des einzelnen Denkmales nach Zeit und Ort feststelle und dann erst zur Sichtung der Denkmäler übergehe, so muß ich auch in der Wesensforschung zunächst die Richtlinien finden, nach denen ich in das einzelne Kunstwerk einzudringen suchen kann. Mit dem beim künstlerisch Begabten üblichen, diese oder jene Tatsache herausgreifenden Feststellen ist es in der Wissenschaft nicht getan. Sie erfordert einen unbeeinflußt sicheren Weg, der die Gewähr gibt, daß nichts Wesentliches unbeachtet bleibt.

Betrachtung. Die Verfahren der Wesenswissenschaft sind die Betrachtung und der Vergleich. Für die Feststellung tritt in erste Linie die Betrachtung. Die Beschreibung, das heißt die Arbeitsart der Denkmalkunde, wird hier vorausgesetzt. Die Arbeitsrichtung der Wesensforschung selbst aber ist die planmäßige Zergliederung (Analyse). Ich nenne sie das Betrachten, die Betrachtung. Es ist für niemanden angenehm, eine Sache, vor der wir uns in Ehrfurcht neigen und deren Würde eben in der Einheit ihrer Gesamterscheinung liegt, anzufassen wie einen Kadaver, den man nach Gutdünken zerlegt, nachdem die Seele aus ihm gewichen ist. Um wie viel schwerer, wenn es sich um ein lebendes, gesundes Wesen wie das Kunstwerk handelt. Die Wissenschaft ist nun einmal unter Umständen ein rohes Handwerk. Sie kann auch dem Kunstwerk nur sachlich beikommen, wenn sie es ohne jede Scheu anpackt. Glücklicherweise bedarf sie keiner äußerlich zerstörenden Eingriffe in das Kunstwerk selbst; wohl aber sind die Schnitte in die Seele des Schauenden unvermeidlich. Das alles hat schon Schnaase empfunden, dem gewiß niemand nachsagen wird, daß er in wissenschaftlichen Dingen ein zu hartes Herz hatte. Auf Rubens eingehend, sagt er 1834 in seinen „Niederländischen Briefen“: „Freilich dürfen wir dabei nicht allzu zärtlich mit

den Gestalten umgehen, sondern müssen uns entschließen, die Formen aus dem Zusammenhang herauszunehmen und im einzelnen zu betrachten. Das Gehässige dieses anatomischen Verfahrens wird aber verschwinden . . . . . , wenn man erst den Nutzen eines sicheren und überzeugenden Weges gerade in dem, aller vernünftigen Auseinandersetzung scheinbar am wenigsten zugänglichen Dinge, dem Kunstwerke, erlebt hat."

Goethe hat einmal warme Worte für das Üben im Sehen gefunden, da, wo er vom Unterscheiden unvollkommener Nachbildungen von ihren Urbildern spricht: „Allein die Wirkung (solcher Nachbildungen) ist dem Gegenstande gleich: es wird mehr ein dunkles, unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand in seinem Wert und in seiner Würde solchen angehenden Kunstfreunden erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre; solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben pflegen. Wenn ihnen aber nach und nach, bei weiterer Erfahrung und Übung die Augen aufgehen, dann wächst mit der Einsicht auch das Vergnügen" (Bode, Goethes Ästhetik 241). Es gehört zu den größten Freuden des Lehrers, den anfangs Widerstrebenden, der glaubt, dem Kunstwerk nur in flammender Begeisterung gerecht werden zu können, zum gewissenhaften Beobachter, der dankbar den Weg schauender Versenkung geht, umgebildet zu haben.

Ein Kunstwerk vom Fachstandpunkte (wie Hegel sagt, den Gegenstand nach den Notwendigkeiten seiner eigenen Natur) betrachten heißt, es nach einer gewissen Ordnung, die verbürgt, daß nichts Wesentliches übersehen werde, Wert für Wert ins Auge fassen. (Vgl. dazu Muthesius „Die Einheit der Architektur": „Wir erkennen, daß das architektonische Gestalten das natürliche menschliche Gestalten ist, daß der Mensch gar nicht anders kann als regelmäßig, rhythmisch, architektonisch zu gestalten. Er tut es mit derselben Notwendigkeit, mit der die Biene ihre Zelle baut oder mit der der Kristall seine Glieder ansetzt. Somit ist die Architektur eines der Grundprinzipien der sichtbaren menschlichen Äußerung überhaupt".) Das Schlagwort „Kunstbetrachtung" wird in der wissenschaftlichen Literatur nicht viel gebraucht. Auffallend ist daher seine Anwendung durch A. G. Meyer, „Eisenbauten", im Vorwort: „Den Rang einer Fachdisziplin erwarb die Kunstbetrachtung erst als ein Teil geschichtlicher Forschung. Je mehr sie sich der Gegenwart nähert, um so lockerer wird das Band, das sie mit der anerkannten Wissenschaft verknüpft. Der Historiker seiner eigenen Zeit hat leichteres Rüstzeug als der einer fernen Vergangenheit und seine Arbeit entbehrt jenes feinen Reizes, den das Schürfen nach versunkenen Schätzen birgt. Sie entbehrt aber noch weit mehr. Nicht nur das zünftige Recht wird ihr bestritten, sondern auch der bleibende Wert. Auch dieser scheint erst bei größerem zeitlichen Abstand zu beginnen. Man überblickt den Strom nicht, in dem man schwimmt."

Werte. Mittler geistiger Werte in der Bildenden Kunst ist das Auge. Der Künstler sowohl wie der Beschauer müssen, was wirken soll, sehen. An diesem Punkte beginnt die Grenze zwischen dem, was in der Kunst einem Lebensbedürfnis entspricht und der Kunst selbst. Das Auge entscheidet trotz Erfüllung der handwerklichen und wirtschaftlichen Bedingungen. Aber es ist eben nur Mittler, das Schaffen und Aufnehmen im Wege des Auges ist nicht Selbstzweck. Man kann wohl für die wissenschaftliche oder lehrhafte Untersuchung eine Zweiheit oder Vielheit im Wesen der Bildenden Kunst feststellen, darf aber nie vergessen, daß dieses Wesen doch eine Einheit bildet. Schein wird durch die Kunst Wirklichkeit, Wirklichkeit wie Rohstoff und Werk durch sie Schein. So entsteht eine sichtbare Einheit, die alle widersprechenden Voraussetzungen aufhebt. Burckhardt hat für dieses Erfassen (Griech. Kulturgeschichte I, 5) goldene Worte gefunden. Was er von der Lektüre sagt, gilt auch für das Sehen, wenn er auf die Frage: Woher weiß der Beschauer, was konstant und charakteristisch, was eine Kraft gewesen ist und was nicht? antwortet: „Erst ein langes und vielseitiges Schauen kann es ihm kundtun, einstweilen wird er manches übersehen, was von durchgehender Wichtigkeit ist und einzelnes wieder für bedeutend und charakteristisch halten, was nur zufällig war. Beim Schauen wird je nach Zeit und Stimmung, Frische und Ermüdung und besonders je nach dem Reifepunkt, auf welchem sich seine Forschung gerade befindet, alles, was ihm gerade in die Hände fällt, unbedeutend und inhaltlos oder bezeichnend und interessant in jedem Zuge erscheinen. Dies gleicht sich nur bei fortgesetztem Schauen in den verschiedenen Gattungen und Gegenden der Bildenden Kunst aus; gerade mit heftiger Anstrengung ist hier das Resultat am wenigsten zu erzwingen; ein leises Aufhorchen bei gleichmäßigem Fleiß führt weiter.“ Werte sind Tatsachen, die in Wirklichkeit nicht für sich bestehen, vielmehr einen einheitlichen Träger zur Voraussetzung haben. Wenn in einer Flüssigkeit gewisse Stoffe vorhanden sind, dann läßt sich erwarten, daß dieser oder jener Kristall entstehen werde; für die Reinheit seiner Form ist keine Gewähr.

Die Feststellung tut nicht mehr, als daß sie ganz unbefangen vom Gegenwartstandpunkte aus den Einzelwert auf das Allgemeine hin ansieht. Die Forderung des Gegenwartsstandpunktes ist unausweichlich. Nur so können wir für die Wesenswissenschaft einen einheitlichen, wissenschaftlich brauchbaren Standpunkt gewinnen. Ich erinnere daran, daß auch in der historischen unter den Naturwissenschaften, der Geologie, diese Forderung von Lyell erkannt wurde. Freilich hat erst Geikie in seinen geologischen Arbeiten auf das grundsätzlich Entscheidende dieses Standpunktes hingewiesen. Dort heißt er das Aktualitätsprinzip (nach freundlichen Mitteilungen von Professor Helge Backlund).

Dehio, „Geschichte der deutschen Kunst“, sagt im Vorwort: „Ein Kunstwerk, wie alt es auch sei, wirkt in dem Augenblick, in dem wir es in uns aufnehmen, als Gegenwart. Dieser Gegenwartsstandpunkt ist eben

für die Wesensforschung ganz einheitlich festzuhalten. Erst spätere Geschlechter werden die geleistete Arbeit immer mehr sachlich einzuschränken und alles Persönliche der Beschauerforschung zuzuweisen haben. Vor allem gehört die Beurteilung des Kunstwerkes vom Standpunkte seiner Entstehungszeit aus in diese nicht von der Sache, sondern von der Persönlichkeit des Beschauers ausgehende Forschungsart.“ Ich kenne keine zweite Stelle in unserer kunstgeschichtlichen Literatur, die so deutlich ahnt, was ich seit Jahren verlange und in diesem Buche durchführe.

Es ist klar, daß mit der Feststellung kein Urteil gefällt, sondern lediglich ein Schatz von Werterfahrungen geschaffen werden soll, der von den späteren Wegen der Forschung aus immer wieder im Auge behalten, überprüft, vielleicht richtiggestellt werden wird. Das Künstlerische setzt sich eben aus Werten zur Einheit zusammen. Diese Werte zu bestimmen, ist Sache des vorliegenden Abschnittes. Daß es sich dabei ausschließlich um sachliche Werte handelt, kann nicht genug betont werden. Der Beschauer und seine persönliche Stellungnahme bleibt ganz aus dem Spiele, er hat lediglich festzustellen, nicht zu urteilen. Deshalb sind Werturteile, wie „schön“, „gut“, „richtig“, „wahr“ usw. von vornherein ausgeschlossen. Die künstlerischen Werte an sich schon haben Bedeutung für die Wesensforschung. Ihre Bewertung mag mit dem größeren oder geringeren Gewicht für die Entwicklung der Bildenden Kunst steigen. Ein besonderer Nachdruck wird dann auf eine Wertfrage zu legen sein, wenn sie in der Gegenwart eine Rolle spielt. Von Wertschätzung im Sinne der Ästhetik ist ebensowenig die Rede, wie vom Marktwert. (Vergleiche auch in der Sachforschung Müller-Freienfels „Psychologie der Kunst II“.)

Wir sind gewohnt, bei Betrachtung eines Kunstwerkes auf Material und Technik, Form und Inhalt zu achten. Das gilt für die Bildende Kunst ebensogut wie für Werke der Literatur und Musik. Und doch zeigt gerade ein genau überlegtes Unterscheiden angesichts der anschaulichen Werke Bildender Kunst, daß Form und Inhalt unterteilt werden müssen. Die Form betrifft nur einen, den künstlerisch freilich ausschlaggebenden Teil der äußeren Erscheinung des Kunstwerkes und kann nicht zusammengeworfen werden mit dem andern Hauptteile, den Problemen der Gestalt. Und ebenso betrifft der Inhalt nur den einen, freilich den Nerv aller Bedeutungsprobleme darstellenden Hauptteil; aber damit darf nicht verwechselt werden, was ich den Gegenstand nenne. Gegenstand und Inhalt sind die beiden Bedeutungs-, Gestalt und Form die beiden Erscheinungsgruppen. Es wäre nicht unmöglich, was ich hier vorschlage, im historischen Werden mit der Ästhetik des Aristoteles zusammen zu bringen.

Das Feststellen der künstlerischen Werte beginnt wie in der „Kunde“ mit dem Nachweis des einzelnen Denkmals so in der Wesensforschung mit der Feststellung der einzelnen Werte am einzelnen Kunstwerke. Erst in der Sichtung werden die Ergebnisse dieser Einzelfeststellungen in Reihen geordnet. Das Verfahren der Wesensfeststellung besteht nun darin,

daß ich bestimmte Richtlinien an das Kunstwerk heranbringe und ihm so für jede einzelne dieser Richtlinien sein Verhalten abfrage. Lamprecht, „Die historische Methode", beschreibt diesen Vorgang so: „Wie charakterisiere ich das Individuelle? Ich bringe an diesen Baum, diesen Künstler usw. meine Erfahrung, das heißt die Summe meiner Urteile, heran und suche festzustellen, welche dieser Urteile auf ihn passen, das heißt ich suche ihn nach Kräften zu rationalisieren." Dabei ist nicht unsere Aufgabe, psychologische Untersuchungen in dem Sinne vorzunehmen, den Lamprecht an anderer Stelle im Auge hat, wenn er (Zeitschrift für soziales Wissen II, 1899) behauptet, die Psychologie sei die grundlegende der Geisteswissenschaften. Davon wird in der Entwicklung zu sprechen sein; hier handelt es sich lediglich um tatsächliche Beobachtungen am Kunstwerke, nicht um ihre Erklärung, für die unter anderem auch die Psychologie wertvolle Dienste leisten wird. Am stärksten kommt sie freilich erst in der Beschauerforschung in Betracht.

Das Verfahren der Wesensforschung hat nichts zu tun mit dem Feststellen aus „Quellen"; es muß rein auf Grund der erhaltenen Kunstwerke geübt werden. Die Schulung des Auges im Sehen ist die erste und unerläßliche Forderung, die an den Wesensforscher gestellt wird. Vorbedingung einer einwandfrei wissenschaftlichen Feststellung ist die völlige Loslösung nicht nur von allen historischen, sondern besonders auch von allen bisher von der Ästhetik gemachten Annahmen. Der Fachmann verläßt sich zunächst ausschließlich auf sein Auge, er wirft nicht nur alles angelernte Wissen, sondern auch alles übereilte Denken hinter sich. Er beobachtet, stellt fest, ohne mehr als das gewissenhafte Ergreifen des Tatbestandes zu wollen. Vor allem muß er natürlich lernen, nicht blind mit seinem Geschmacksurteil zuzutappen, sondern rein sachlich vorzugehen.

Wie die Denkmalkunde an der Feststellung des Einzelnen, in der Sichtung aber immer mit dem Blick auf das Ganze arbeitet, so geht auch die Wesensforschung in der Feststellung dem einzelnen künstlerischen Werte nach und hält erst in der Sichtung den Blick vergleichend auf das Allgemeine gerichtet. Diese Art der Einstellung nenne ich planmäßig (systematisch), die Art, in der ich vorgehe, den Plan (System). Rumohr sagte einst (I, 104) zu einem solchen Vorgehen: „Wenn man nun einmal zu Werke geschritten ist und den lebendigen Leib der Kunst in seine Teile zerlegt hat, so wird es darauf ankommen, seine Fibern und Muskeln sauber abzulösen, sie nicht mitten durchzuschneiden, zuletzt aber jedes Stück an seine rechte Stelle zu legen. Denn nur durch Schärfe, Deutlichkeit und Folge wird die abgesonderte Kunstbetrachtung einmal sich selbst genügen, dann auch auf die Ausübung der Kunst zurückwirken können. Freilich vermag eine dürre Theorie auf keine Weise den Künstler aufzuregen und zu begeistern, wohl aber die Banden irriger Lehrgebäude aufzulösen, gegenseitige Verklammerungen des Wahren und Falschen zu spalten — das Nützlichste gewiß, so für den Augenblick möglich ist."

Ich bin zu meinem Plane durch den Lehrberuf, also durch die Erfahrung gelangt, die ich durch die seit dem Jahre 1887 an der Universität, Technischen Hochschule und verschiedenen Mittel-, Volks- und Bürgerschulen, vor allem auch durch Lehrerkurse und volkstümliche Übungen erworben habe. Ich verzichte auf jede erkenntnistheoretische Begründung. Das kann kommen, wenn der Plan sich im Gebrauche allgemein bewährt und das Fach ihn als nützlich anerkannt hat. Nicht um seiner selbst willen soll er zunächst beachtet werden, sondern lediglich als Mittel zum Zweck. Daher sollte nicht mit Auseinandersetzungen über die Zulässigkeit der Begriffe begonnen werden.

Wie sehr die Begriffe durcheinander gehen, entnehme man einem Satze Wulffs (Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft, XII (1917), 184: „Das plastische Sehen oder Vorstellen haftet an der Gestaltqualität der Dinge“ (dem „Gegenständlichen“ Schmarsows). Was bedeutet hier „plastisch“, „Gestalt“ und „Ding“ (Gegenstand)? Es ist Zeit, daß sich die Kunstgeschichte auf ihrem Boden, dem der eigenen Erfahrung, einigt. Eine unbegreifliche Unsicherheit in allen diesen Dingen herrscht bei Wölfflin. Er hat sich von vornherein bei der Raschheit des Umsattelns von der Literatur auf die Bildende Kunst von gewissen Fragen einnehmen lassen und ist dann heute Hildebrand, morgen Riegl als Führern gefolgt, selbständige Festigkeit konnte nie kommen, weil er immer mehr auf äußerlichen Schliff, weniger auf wissenschaftliche Durcharbeitung losging, die nicht ohne Kärrnerschweiß und Kampf bleiben kann. Von selbständigen Forschern werden immer wieder Versuche gemacht, die planlos eingeführten Begriffe in Ordnung zu bringen. Wulff z. B. empfindet die Schwäche „dieser gesamten empirischen Ableitung, die sich nicht einmal logisch auf einen einheitlichen Begriff bringen“ lasse. Erst ihre Beziehung auf den psychologischen Tatbestand erlaube, das Richtige vom Unzutreffenden zu scheiden. Da muß ich nun Einspruch erheben. Wenn Wölfflin planlos arbeitet, so ist damit noch nicht die erfahrungsgemäße Arbeit an sich bloßgestellt.

Man nehme den Begriff des „Reliefmäßigen“, den Hildebrand im „Problem der Form“ aufgestellt hat. Das ist aus der Erfahrung eines in den Bahnen des Südens schaffenden Bildners heraus geschehen. Riegl und Wölfflin, beide Humanisten, fielen glatt darauf herein. Jetzt sucht Wölfflin wieder einzulenken und umschreibt sein Zurückgehen, indem er nicht mehr vom Reliefstil spricht, sondern von den Polaritäten des Linearen und Malerischen, Fläche und Tiefe, geschlossener und offener Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit. Es ist ihm — im Verkehr mit den Niederländern vor allem — doch aufgegangen, daß man das Malerische nicht dem Reliefmäßigen gegenüberstellen dürfe, und nun tastet er herum. Und doch hat Hildebrand von seinem Standpunkte, dem des Südens aus, völlig recht. Man muß ihm folgerichtig nur den Norden gegenüberstellen. Darauf kommt es an, nicht auf Folgeerscheinungen, die nie eine Erklärung abgeben können, sondern nur ein endloses Herumraten nach sich ziehen.

So notwendig eine Kritik für die Zukunft auch sein mag, vorläufig kommt es auf eine klare, tatsächliche Scheidung mehr als auf die logische Festlegung von Plan und Schlagworten an. Diese Kritik wird erst in Betracht kommen, wenn die Wesensforschung durch die Erfahrung auf feste Grundlagen gebracht ist und die Auseinandersetzung mit Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft beginnen kann. Die überängstliche Begriffsbildung führt zu leicht auf Nebenwege, ist eine Formfrage, während es zunächst um das Wesen selbst geht. Das hat schon Droysen, Grundzüge 62, erkannt: „Wollte sie (die Kunstwissenschaft) die Begriffe aus den Ergebnissen anderer Wissenschaften entnehmen, so würde sie sich Betrachtungsweisen fügen und unterordnen müssen, über welche sie keine Kontrolle hat, vielleicht solchen, von denen sie ihr eigenes Selbst, ihre Berechtigung in Frage gestellt sieht, sie würde von daher vielleicht Definitionen des Wortes Wissenschaft erhalten, gegen die sie sich auflehnen müßte. Unsere Wissenschaft wird sich den sie angehenden Kreis von Begriffen auf ihre, das heißt empirische Weise zu suchen haben."

Das Verfahren der Wesensforschung richtet sich darauf, künstlerisch Erschautes auszusprechen, anschauliche Werte durch Worte zu ersetzen. Wenn wir uns auch fernhalten davon, diese Schlagworte in die Zwangsjacke von festen Begriffen zu zerren, so brauchen wir doch eine unmittelbar aus der Anschauung stammende Sprache. Meine Schlagworte stammen aus der Lehrerfahrung, sind also durch fünfunddreißig Jahre auf ihre Brauchbarkeit hin immer wieder geprüft. Ich denke, das muß mehr ausgeben als jedes Ausgehen von Begriffen, die nicht vom Fachmanne gebildet sind. Die Zukunft erst kann die Einigung bringen. — Ich bemühe mich, in dieser Auflage deutsch zu schreiben. Die Kunstgeschichte hat sich leider durch die Ästhetik verleiten lassen, den ungeheuren Vorteil der Anschaulichkeit ihres Forschungsgebietes durch die Sprache wieder zunichte zu machen. Im allgemeinen kann gelten, daß, je unklarer die Vorstellung, desto schneller ein Fremdwort als Fachausdruck zur Hand ist. Dabei leidet nicht nur die Redlichkeit des Einzelnen, sondern vor allem das Volkstum als Ganzes. Wir stehen in Wesensfragen einem völligen Durcheinander gegenüber, das kein Sammeln und Bauen zuläßt, vielmehr jeden Mitarbeiter zu willkürlichem Vorgehen geradezu herausfordert. Ich möchte hier zunächst nur grundsätzlich die Wahl von Worten der deutschen Sprache betonen; die Deckung mit dem zu Sagenden stellt sich erst durch die Gewohnheit des Gebrauches ein.

Plan. Der nachfolgend anschaulich zusammengestellte Plan soll dem Auge ein Bild einprägen, auf das beim Betrachten immer zurückgegriffen werden kann. Eigentlich müßte ich I. das Handwerk von II. den geistigen Werten graphisch ganz trennen, so sehr beide auch besonders auf formalem Gebiete ineinandergreifen. Keinesfalls darf die durch den Doppelstrich getrennte erste Gruppe zu sehr das seltsam Schwebende der zweiten Gruppe stören, das dadurch entsteht, daß sich Welt und Künstler, das heißt Außenwelt und Innenwelt des Künstlers kreuzen. Sie werden um so reicher in ihrer

Wechselwirkung, als beide in ihrem Wesen paarig sind, im einen Fall Bedeutung und Erscheinung, im anderen sachliche Gebundenheit und persönliche Freiheit getrennt werden müssen.

Kunst ist durch Persönlichkeit zur Einheit gebrachter Ausdruck eines innerlich Erschauten; die Bildende Kunst geht dabei mit den Fähigkeiten der Hand vor und arbeitet für das Auge. Sie setzt sich also ihrem Wesen nach aus der Bedeutung, dem zusammen, was nach gerundetem Ausdruck ringt, dann der Erscheinung als Träger des Ausdrucks und drittens dem Handwerk, das Bedeutung in Erscheinung umsetzt. Da aber die geistigen Werte nur zum Teil frei, zum andern mannigfach gebunden sind, so tut man gut, fünf Werte voneinander getrennt zu halten: die Bedeutung nach Gegenstand und Inhalt, die Erscheinung nach Gestalt und Form, dazu das Handwerk (Stoff und Werk).

Die geistigen Werte sind von vornherein voneinander verschieden durch die Rolle, die in ihnen dem Beschauer angewiesen ist. Der Gegenstand ist dessen ausschließliches Eigentum, die Gestalt ist ihm schon eher entzogen und bleibt der freien Wahl im Kreise bekannter Zeichen, vor allem aus der Natur überlassen. In der Form sucht der Künstler beim Beschauer Wirkungen auszulösen, ohne daß dieser sich darüber Rechnung zu geben vermag, der Inhalt gar ist das ausschließliche und unantastbare Eigentum der Seele des Künstlers als des schöpferischen Keimbodens der im Kunstwerke in Erscheinung tretenden Innenwelt.

Das Kunstwerk wird also (ähnlich wie die Lagerung der Atome im Molekül) betrachtet auf folgende fünf durch Zahlen bezeichnete Grundwerte hin:

	Handwerk	Geistige Werke	
		Welt	
	1. Rohstoff und Werk	Bedeutung	Erscheinung
Künstler: Sachliche Gebundenheit		2. Gegenstand	3. Gestalt
Künstler: Persönliche Freiheit		5. Inhalt	4. Form

Die in den Plan eingetragenen Zahlen bedeuten nicht nur eine belanglose Reihenfolge, die Werte werden sich vielmehr mit der Zeit als aufsteigend vom niedrigsten zum höchsten herausstellen. Diese Wertung soll aber vorläufig nicht unterstrichen werden (vgl. Ursprung, 194).

Das Verfahren der Feststellung des Wesens eines Kunstwerkes ist zwar die Zergliederung (Analyse) in seine Werte; doch muß gleich hier gesagt werden, daß die Betrachtung allmählich zur Einheit im Inhaltlichen vordringt und dadurch die Zergliederung wieder im Kern des künstlerischen Wesens zusammengefaßt wird.

Ich kann hier ebensowenig wie in der Denkmalkunde Beispiele geben, das heißt Proben der Kunstbetrachtung vorbringen. Es liegen eine ganze Reihe solcher„ Betrachtungen" einzelner Kunstwerke handschriftlich bereit, ich übe sie jedes Semester in Vorlesungen und Übungen. Wer sich über das Vorgehen im einzelnen näher unterrichten will, der nehme mein Büchlein „Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung" 1922 zur Hand oder L. Potpeschnigg-Holteis „Einführung in die Betrachtung von Werken der Bildenden Kunst" 1915, wovon jetzt eine zweite Auflage erscheint.

Die Zergliederung des einzelnen Kunstwerkes wird schließlich dazu führen, zusammenfassend festzustellen, welche Anordnung von Werten in der besprochenen Einheit vorliegt. Ähnlich kann ich bei dem Gesamtwerk eines Künstlers, bei einem Kunstkreise oder Kunststrome vorgehen, wenn eine Einheit ins Auge springend ist. Schwieriger gestaltet sich die Betrachtung wesenlosen Einzelwerken oder solchen Künstlern und Kunstkreisen gegenüber dann, wenn sich aus der Mannigfaltigkeit ihrer Bedeutungen und Erscheinungen weder eine Einheit in der sachlichen Gebundenheit ergibt, noch sich in Zügen der persönlichen Freiheit irgendwie ein fester Kern erkennen läßt. Ich denke, daß in solchen Fällen die beschreibende Geschichtsforschung genügt. Die künstlerischen Werte verdienen dann, entweder weil sie an sich unbedeutend, akademisch oder sonstwie zusammengetragen sind, eine nähere Betrachtung nicht, wir haben dann einen Gegenstand der Geschichte, nicht aber einen solchen der Entwicklung vor uns.

Kurze Kennzeichnungen von Kunstkreisen liegen vor in „Bildende Kunst und Orientalistik" (Memnon I, 1907), „Muhamadan art" (Encyclopaedia of Religion), „Altchristliche Kunst" (Die Religion in Geschichte und Gegenwart), für China Ostasiatische Zeitschrift, II, 1913, für den Islam in den Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien, 61, 1918 usw. Ein Kunststrom ist zu betrachten versucht: „Die Bildende Kunst der Arier" (Deutsche Warschauer Zeitung, 1918, Nr. 59 bis 61). Ob die Schlußfolgerung auf die Lagerung der künstlerischen Werte in der in Untersuchung stehenden Einheit eigener Verfahren bedarf oder durch die Ergebnisse der Sichtung allein genügend geklärt erscheint, soll die Überlegung der Sichtungsfragen selbst zeigen. Auch unterlasse ich jeden Vergleich mit anderen Fächern. Spengler, II, 95, führt einen Satz aus Sohm, Inst., über die Rechtswissenschaft, an: „Ein rechtstheoretisches Durchdenken der Grundwerte unseres wirklichen Lebens hat noch nicht angefangen. Wir kennen diese Werte noch gar nicht."

II. SICHTUNG.

Die an den Kunstwerken festgestellten Werte liegen ungeordnet nebeneinander. Es handelt sich nur darum, sie unabhängig vom einzelnen Kunstwerk möglichst klar zur Übersicht und Vollständigkeit zu bringen, so daß sie in dieser Ordnung leicht erfaßt und übersehen werden können. Dieses um seiner selbst willen geordnete Allgemeine (System) nennen wir

Kunstwissenschaft im engeren Sinne, besser die Wesenswissenschaft der Forschung über Bildende Kunst.

Die Feststellung der künstlerischen Werte hat der Sichtung insofern vorgegriffen, als sie bereits die Einteilung der Werte zum Zwecke ihrer Feststellung vorwegnahm. Sie hat auf diese Weise zur Sammlung von Erfahrungstatsachen geführt. Es gilt nun, der dort zugrunde gelegten Einteilung an sich nachzugehen und die in ihrem Rahmen gesammelten Tatsachen für jeden einzelnen Wert in eine bestimmte, zum wissenschaftlichen Gebrauch notwendige Ordnung zu bringen. Diese „Sichtung" geht also darauf aus, Reihen zu bilden, die, klar voneinander getrennt, einen raschen und gründlichen Ein- und Überblick in die Werte des Künstlerischen ebenso gestatten wie die Kunde in die Denkmälerfolgen, die wir nach Ort und Zeit sichteten. Die Wesenstatsachen müssen nur ebenso sachlich unwandelbar feststehen wie die Tatsachen der Denkmalkunde, dann bieten sie alle zusammengenommen ein Bild der Möglichkeiten, die im Gebiete der Bildenden Kunst in Betracht kommen, einmal als Sache, das andere Mal dem Wesen nach.

Vergleich. Das entscheidende Verfahren jeder Sichtung ist der Vergleich. Ein Kunstwerk vergleichen heißt im fachwissenschaftlichen Sinne, die an ihm durch die planmäßige Betrachtung festgestellten künstlerischen Werte und Wertgruppen mit den Werten und Wertgruppen anderer Kunstwerke sichtend zusammenstellen. Einem Kunstwerke ist wissenschaftlich, das heißt fachmännisch nur beizukommen dadurch, daß man sich bemüht, sein Wesen nicht nur aus sich selbst heraus festzustellen, sondern es zugleich durch Vergleich tiefer zu erfassen und so das Erkennen von Werden und Wirken auf geschichtlichem Wege vorzubereiten. Ich lasse daher in dem Bemühen, die beobachteten künstlerischen Tatsachen nutzbar zu machen, mit der Wesensforschung Hand in Hand jenen Vergleich gehen, der Ursprungsmöglichkeiten erschließen soll. Ein späterer Abschnitt (Entwicklung) wird dann aus den aufgewiesenen Möglichkeiten die tatsächlichen Zusammenhänge (Ursachen) geschichtlich zu begründen suchen und dabei auch ihrer Nachwirkung (Ausbreitung) nachgehen.

Der Vergleich der Wesensforschung bildet die nächst höhere Stufe über dem der Denkmalkunde und stellt neben den Vergleich nach dem äußeren Gesamteindruck (Analogie) den eigentlich fachmännisch begründeten Vergleich der inneren Werte. Natürlich schließt jeder Vergleich des Gemeinsamen zugleich die Beobachtung von Gegensätzen in sich. Für diese Art Vergleich gilt, was Lamprecht, „Die historische Methode des Herrn von Below", sagt: „Denken heißt urteilen; dieses beruht auf Vergleichung und geht auf Feststellung von Gleichartigkeiten aus, die es dem Begriffe dieser Gleichartigkeiten unterstellt. Das Urteilen geht also mittels des Vergleiches aufs Typische und unterwirft die Objekte unserer Wahrnehmung, gleichviel welchen Charakters diese sei, Begriffen."

Der auf das Allgemeine der Wesenstatsachen gerichtete Blick sucht zuerst das einzelne Kunstwerk auf seine Einzelwerte ab, um dann die

planmäßig aufgestellten Reihen auf ihre Vollständigkeit hin zu prüfen und zu ergänzen. Es kommt also der Augenblick, in dem die Reihen an sich, unabhängig vom einzelnen Kunstwerke, überlegt und auf ihre Vollständigkeit hin untersucht werden. Lücken werden dann zu Fragestellungen, mit denen als Pfadfindern der Forscher erst recht wieder zu den Kunstwerken zurückkehrt. Der logische Aufbau des Systems ist also nicht Selbstzweck, sondern geschieht lediglich zur Schärfung der Beobachtung in Richtungen, die bisher vernachlässigt wurden. Die Wechselwirkung zwischen Beobachten, Vergleichen, Überlegen und Suchen ist auch hier wesentlich befruchtend.

Es fragt sich, ob wir in der Wesensforschung beim Kunstwerke bleiben oder auch den Künstler hereinziehen sollen. Als ausgesprochen in der Erfahrung begründete Wissenschaft hat es die Wesensforschung freilich zunächst nur mit den Kunstwerken unmittelbar zu tun. Die Künstler kämen wohl in Betracht, soweit sie lebend auf ihr künstlerisches Wesen hin beobachtet werden können. Im übrigen aber ist der Künstler doch eigentlich erst Gegenstand der Entwicklungsforschung, weil das Wesen eines Künstlers sich eben nur biologisch aus seinem Werden und dem Einblick in das Ganze seines Werkes verstehen läßt. Freilich, wenn ich mich damit begnüge, einen Künstler aus einem einzelnen Werke zu erfassen, dann kann ich schon in der feststellenden Wesensforschung zu ihm gelangen. Die Sichtung fordert unter anderem die Feststellung des Urhebers einer schöpferischen Tat, im gegebenen Falle desjenigen, der zuerst einen Rohstoff, eine bestimmte Werkart oder einen geistigen Wert eingeführt und damit befruchtend auf die gesamte Folgezeit gewirkt hat. Dieses Suchen nach dem Urheber und dem Ursprunge stellt sich aber eben nur dann ein, wenn man das Ganze und Allgemeine der Bildenden Kunst im Auge hat. Es kann fast als Gesetz gelten, daß, je enger der Gesichtskreis ist, desto kleiner der Maßstab, aus dem heraus die Aufgaben der Forschung gestellt werden, und desto größer zugleich die Zahl dessen, was wir als Kunst anerkennen; das Schöpferische des einzelnen Künstlers wird dabei leicht mit der Elle des Kleinmeiers gemessen.

Der Vergleich weist Verwandtschaften auf. Ob diese unabhängig von einander (parallel) oder durch Beziehung zu erklären sind, gehört nicht mehr in die Wesenswissenschaft. Auch die Ursprungsforschung bleibt im Rahmen des Wesens bei der Erwägung von Möglichkeiten, erst die Entwicklung entscheidet tatsächlich. Der geschichtlich überlieferte Künstler tritt nur in diesen Belangen auch in der Wesenswissenschaft in den Vordergrund. So auch der Kunstkreis oder Kunststrom.

Leitformen (Typen). Die Sichtung wird abzurechnen haben mit jenen ständig wiederkehrenden Anordnungen von Werten (Typen), für die Schlagworte in aller Welt Munde sind, das heißt nicht nur mit gewissen Stilen, sondern vor allem mit jenen immer wiederkehrenden „Ismen", die man jetzt so gern gebraucht, um sich als auf dem laufenden befindlich zu geben. Ich muß mich viel zu kurz fassen, als daß ich hier in eine Untersuchung von Eklektizismus, Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus

usw. eintreten könnte. Die Festlegung auf solche Typen mag der Geschichtsforschung nützlich sein, sie führt nur leider zu leicht zur oberflächlichen Behandlung der fruchtbaren künstlerischen Persönlichkeit. Man wird ohne weiteres erkennen, daß es sich dabei um einseitige Betonung eines Wertes handelt, der Akademismus dagegen in seiner klassischen Vollkommenheit von jedem Wert verstandesmäßig das erprobte Maß nehmen will. Das einzige Heilmittel gegen solche Massenbewegungen ist der einzelne Große, dem die Werte lediglich Mittel des Ausdruckes sind.

Die Wesensforschung teilt sich nach den beiden Gliedern des Körpers, die ausführend beteiligt sind, nach zwei großen Gruppen, die Handgriffe und ihre Verwendung im Dienste des Auges. Dem Handwerk stehen so gegenüber die geistigen Werte, die durch das Auge aus und ein gehen. Wir werden also schon nach diesen beiden Mittlern, der Hand und dem Auge, die Untereinteilung vorzunehmen haben.

Ich mache auch hier wieder aufmerksam, daß es sich nachfolgend lediglich um einen Rahmen handelt, die Füllung mehr oder weniger andeutend bleibt. Am Schlusse jeder Wertgruppe habe ich unter „Belege“ auf eigene bezw. Arbeiten meines Instituts hingewiesen. Die erste Arbeit, die ich planmäßig aufbaute, war die 1905 erschienene „Alexandrinische Weltchronik“. Die anderen Belege folgen in zeitlicher Ordnung. Diese ist gegeben: „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“, 96 f.

DAS HANDWERK.

Ein Kunstwerk in diesem Sinne ist ein Erzeugnis der Hand, die für das Auge bedeutungsvoll anschaulich schafft, was sie kann. Die Werte, die für das Handwerk den Ausschlag geben, sind die das Schaffen und Können bestimmenden Voraussetzungen von Material und Technik. Ich verwende dafür die guten deutschen Bezeichnungen „Rohstoff“ und „Werk“ und könnte beide trennen, unter 1. den Rohstoff, unter 2. das Werk behandeln. Eine solche Zergliederung wird ja tatsächlich auch immer vorgenommen werden müssen; ich sehe sie aber als eine Unterteilung an, die den geistigen Werten gegenüber besser unterbleibt, weil der Rohstoff an sich weder eine künstlerische Tatsache noch eine Tat überhaupt bedeutet und erst durch das Werk dazu wird, beide also vom Standpunkte der Kunst eine Einheit bilden. „Handwerk“ ist hier nicht etwa nur im Sinne der Kleinkünste (Kunsthandwerk), sondern als der gesunde Boden aller Künste zu verstehen. Es gibt freilich Zeiten, in denen die Bildende Kunst sich als eine höhere Art vom Handwerke loslöste. Das geschah gewöhnlich, wenn große Künstler sich zu fürstlichem Ansehen aufgeschwungen hatten und die Nachbeter ihre Aufgabe mehr im Festhalten dieses Auftretens nach außen als in der grundlegenden Tüchtigkeit suchten. Der Große selbst ist dem Handwerk mit Leidenschaft ergeben und wird sein Leben lang nicht fertig, darin immer mehr Meister zu werden. Das Handwerk hat für die Kunst eine ähnlich grundlegende Bedeutung, wie in der

Kunstforschung selbst die Denkmalkunde: Man möchte zu den Höhen empor und muß doch von Grund auf bauen, seine Werkstücke prüfen und bestimmend schon in den Plänen mitreden lassen. Schon dem Sprachgefühl nach geht die Bezeichnung „Bildende Kunst" vom Handwerk aus und es sollte längst überwunden sein, daß man unter Bildender Kunst im engeren Sinne gerade nur Bildnerei und Malerei versteht oder „bildend" gar gleich „darstellend" setzt (Kongreß für Ästhetik 1913). Die Bildende Kunst gliedert sich dem Handwerke nach in verschiedene Arten von Kunst, die Bildenden Künste: Baukunst, Bildnerei, Malerei usw.

Man hat sich bemüht, für das zusammengesetzte Wort „Bildende Kunst" einen Ersatz in einem einzigen Worte zu finden, und schlug dafür die Bezeichnungen Blick- oder Raumkunst vor. Erstere Bezeichnung ist an sich zweideutig und letztere unzureichend, weil es Kunstströmungen gibt, die den Raum ausschlossen. Es sind das jene bildlosen Kreise, die, selbst wenn sie in darstellende Gebiete vordringen, die Darstellung des Raumeindruckes zu entkleiden wissen. Es möchte in diesem Zusammenhange scheinen, daß auch das Schlagwort „Bildende Kunst" unzulänglich sei, doch sind Bild (Bildkunst) und Bilden (Bildende Kunst) nicht mit einander zu verwechseln. Da unser Sprachgefühl „bilden" auch im Sinne von englisch „build", das heißt bauen, nimmt, so wird doch an dieser Bezeichnung als der entsprechendsten festzuhalten sein. Damit ist dann auch gesagt, warum die Baukunst ebensowenig von den bildenden Künsten ausgeschlossen werden darf, wie das Kunsthandwerk; vielmehr umfaßt der Begriff tatsächlich den gesamten Umkreis dessen, was wir im vorliegenden Buche unter „Kunst" verstehen.

Es würde nicht dem knappen Umfang dieses Buches entsprechen, wollte ich die in den Rahmen der Bildenden Kunst gehörigen Gattungen und Arten auch nur im kleinsten Umfange durchsprechen, also neben den Hauptgattungen auch die Garten- und Bühnenkunst, den Tanz und Körperschmuck mit hereinziehen. Ein Gebiet freilich muß besonders hervorgehoben werden, die in den letzten Jahren erst in ihrer vollen Bedeutung erkannte Kunst des Stadtbaues, wobei das Stadtbild als Kunstwerk ebenso behandelt wird wie ein einzelnes Bild oder Bildwerk.

Das Handwerk gibt jedenfalls in der Unterscheidung der Künste untereinander den Ausschlag, ich kann nicht ein Gedicht meißeln und Musik malen. Wenn das auch geistig versucht wird und zum Beispiel der Begriff „malerisch" für Baukunst und Bildnerei im Augenblick nur zu häufig durch die Luft schwirrt, so kommen wir durch Beachtung des Handwerkes doch am ehesten zurück auf den Boden des Wirklichen und Zulässigen.

Es ist auch heute noch die Meinung nicht ganz ausgerottet, daß der Forscher sich im Grunde auf die darstellenden Künste beschränken könnte, die Baukunst also eigentlich nicht notwendig hereingezogen werden müßte. Der natürliche Boden solcher Auffassung ist das Museum: Werke der Baukunst sind keine Sammlungsgegenstände. Es kann nicht scharf genug betont werden, daß Sonderforscher dieser Art ähnlich den Historikern

und Philologen deshalb gefährlich sind, weil sie von ihrer ganz einseitigen Erfahrung aus gern in Dingen mitsprechen oder gar aburteilen, in denen eben nur die Kenntnis des Ganzen entscheiden darf.

Das Handwerk ist so sehr mit der Kunst verwachsen, daß es dem Forscher bisweilen schwer wird, die Grenze zu ziehen, besonders in Formfragen. Das Verhältnis zwischen Kunst und Handwerk ist etwa das von Dichtung und Sprache, die erste kann ohne die andere nicht sein. — Mit Bezug auf das Handwerk gilt der beliebte Satz, Kunst sei Können. Während man früher gern schied zwischen Hoher Kunst und Kunsthandwerk, wobei letzteres meist über die Achsel angesehen wurde, verfällt man jetzt eher in das Gegenteil, indem jeder trennende Maßstab fallen gelassen wird, ja das Handwerk womöglich die Führung verlangt. Für die Wissenschaft ist ein trennender Strich nur insofern notwendig, als sie sonst gerade wegen der in diesem Buche geforderten Sachlichkeit nicht zur Kunstwissenschaft kommt, die Archäologie mit ihren philologischen Maßstäben und die Geschichte in ihrem auf die „materielle Kultur" gerichteten Zweige nach wie vor breit vor die eigentlichen Aufgaben der Kunstforschung gesetzt, das Künstlerische selbst aber vernachlässigt wird. Die Grenze wird wohl durch die schöpferische Persönlichkeit gegeben sein. Das Handwerk an sich ist im Gegensatze zur Wesenheit der geistigen Werte — so eng auch immer der Zusammenhang beider ist — doch nur Lebensbetätigung, also auch ohne geistiges Wesen denkbar, geht uns aber wohl dann hier nichts an. Wir werden äußerlich als Maßstab verwenden dürfen, ob der Handwerker gebunden an eine Vorlage arbeitet — wofür auch die Natur gilt — oder trotz seines Handwerkes selbständig schöpferisch tätig ist. Das gilt auch für die Abgrenzung des Stoffes der Kunstgeschichte bezw. Archäologie im Gebiete der Vorgeschichte und Völkerkunde. Im übrigen bleiben „die Sachen" in jedem Falle unser Ausgangspunkt.

Die Bedeutung des Handwerkes ist von der Forschung bald über-, bald unterschätzt worden. Man kann den Einfluß des Humanismus nicht leicht deutlicher machen. Winckelmann, der sich, soweit seine philologischen Kenntnisse halfen — man lese I, 249 die köstliche Ableitung, was parischer Marmor ist —, eingehend mit den geographischen und stofflichen Voraussetzungen der griechischen Kunst beschäftigt hat, wird von Schnaase ergänzt: nicht die Materie, sondern das Geistige entscheide. Dann kommt Semper und packt die Frage des Handwerklichen von Grund auf an, worauf ihn Riegl richtigzustellen sucht. Das sind ja bekannte Dinge. Vielleicht ist es aber notwendig, darauf aufmerksam zu machen, daß immer der Gegenstoß bestimmter geistiger Richtungen entschied. Winckelmann, ein Vertreter der Aufklärung, sieht Boden und Himmel am Werden der Kunst beteiligt, Schnaase neigt im Sinne Hegels zur Überschätzung des Geistigen, Semper ist als ausübender Künstler auf Seite der naturwissenschaftlichen Auffassung und Riegl entdeckt das Durchgreifen des „Kunstwollens" erst, als er sich vom Verwalter der Textilschätze des Österreichischen Museums zum Professor der Kunstgeschichte an der

Universität durchsetzt und nun mit aller Kraft in das philologisch-historische Fahrwasser einlenkt.

Es wird gesagt, der Kunstforscher müsse selbst ausübend tätig sein, um mitreden zu können. Diese Forderung bezieht sich gewöhnlich in erster Linie auf die Kenntnis des Handwerks und es ist gewiß richtig, daß der Forscher gut tut, sich in dieser Richtung vielseitige Kenntnisse zu erwerben und womöglich in einem Gebiete selbst, wenn auch nur als Liebhaber, tätig zu sein. Aber Bedingung ist das gewiß keine. Wie sie den Forscher in eine bestimmte Richtung mitreißen kann, zeigt der Fall Fritz Burger, der, begabt in jeder Richtung, im Rahmen der Anforderungen, die die Gegenwart an das Handwerk stellt, selbst zum Maler werden konnte (vergleiche Taf. VI seiner „Einführung") und dann von da aus Kunstgeschichte schrieb.

1. ROHSTOFF UND WERK.

A. ROHSTOFF (MATERIAL).

Ich denke, die Verwendung des Wortes Rohstoff wird keinen Mißdeutungen begegnen. „Material" ist so vieldeutig, daß es sich keinesfalls empfiehlt. Man sehe zum Beispiel bei Vöge, „Eine Malerschule", nach, in welcher Fassung dort die Zusammenstellung von „Material und Technik" gemeint ist. Swarzenski, „Die Regensburger Buchmalerei", übernimmt das zweideutige Wort.

Die Rohstoffe, deren sich die Bildende Kunst bedient, sind das Mittel, um Bedeutung in Erscheinung umzusetzen. Ihre Kenntnis ist daher unbedingte Voraussetzung. Da sie unmittelbar oder umgebildet der Natur entnommen, nicht erst frei vom Menschengeist erschaffen sind, so kann der Rohstoff durch seine Erscheinung an sich leicht die Bedeutung heben oder abschwächen. Es kommt ihm also auch ein gewisser künstlerischer Eigenwert zu, der nicht vernachlässigt werden darf, wenn man sich mit den vom Boden gelieferten, nach Zeit und Gesellschaft wechselnden Rohstoffen beschäftigt. Die Natur selbst kann durch ihre Rohstoffe zufällig künstlerische Wirkungen auslösen, in anderen Fällen können ganz geringe Änderungen genügen, solche herbeizuführen.

Die genauere Feststellung des oder der Rohstoffe am einzelnen Kunstwerke, ihre fachmännische Sichtung und die vergleichende Forschung darüber kann nur zum Teile Sache des Kunstforschers sein. Alle diese Untersuchungen erfordern den technischen, handwerklichen Fachmann; die geisteswissenschaftliche Forschung wird gut tun, ihn anzurufen, wenn sie ernstere Entscheidungen zu treffen hat. Die Forschung wird auf Grund der an den Kunstwerken gemachten Beobachtungen zunächst feststellen, welche Rohstoffe in der Bildenden Kunst verwendet werden. Den Ausgangspunkt bildet die ohnehin nach dem Rohstoff und seiner Bearbeitung getroffene übliche Einteilung nach Bau-, Bild- und Malkunst, daran anschließend die anderen Gattungen.

Die Sichtung der Kunstwerke nach dem Rohstoffe geht andere Wege als die Sichtung der Denkmäler nach örtlichen Voraussetzungen. Hier werden Werte gesichtet, der Rohstoff ist nicht mehr Mittel, um unterscheidend festzustellen und zu sichten, sondern künstlerischer Wert, also wenn auch nicht Selbstzweck, so doch jene Grundlage, die alles übrige tragen soll, obwohl sie unter Umständen dem Auge ganz entschwindet. Ist auch der Rohstoff unumgängliche Voraussetzung des Kunstwerkes, so wird doch nicht überflüssig erscheinen, zu erörtern, ob er auf dessen Entstehen fördernd oder hemmend einwirkt. Im ersteren Sinne hat sich Semper, im letzteren Riegl ausgesprochen. Es wird auf die Beobachtung im einzelnen Fall ankommen, auf die Kunstrichtung und das Vorwiegen einzelner Werte. Michelangelo, dessen Art in dieser Richtung am stärksten auffällt, ist ohne den Marmorblock, der ihn anregt (David) und die Steinbrüche von Carrara, die ihn gelegentlich ganz von der eigentlichen Arbeit abbringen, kaum denkbar. Er schafft in so heftiger Leidenschaft zu dem einen Rohstoff, dem Marmor, befangen, daß fast an jedem seiner Werke dessen maßgebender Einfluß merkbar ist. Bei ihm ist der Rohstoff ausgesprochen drängendes Wesen. In den meisten Fällen ist es aber freilich berechtigt, von einem Scheinleben des Rohstoffes zu reden. Böttticher hat sich in seiner rein persönlichen Ausdeutung der griechischen Formen zu einem ganzen, wissenschaftlich unzulässigen Lehrgebäude hinreißen lassen und ähnlich deutelt man gern an der christlichen Kirchenkunst des Nordens (Gotik) herum. In beiden Fällen spielt die Fabel von der „Materialgerechtigkeit“ eine Rolle. Dieses von Schinkel aufgebrachte Schlagwort hat seine Berechtigung in Zeiten, die vorwiegend verstandesmäßig schaffen, in denen also ein unbewußt drängendes Werden zurücktritt. Es gilt am wenigsten für jene beiden Strömungen, die Schinkel selbst am höchsten einschätzte, die griechische und die christliche des Nordens. In beiden ist nicht nur der erhaltene Rohstoff, der Stein, der Erreger der Form, sondern die vorausgehenden, aber für uns leider verlorenen Denkmäler in Holz. Diese Tatsache ist für die Antike erst nach Schinkel festgestellt worden; sie wird auch für die christliche Kunst des Nordens noch nachgewiesen werden können. In beiden Fällen kommt daneben Metall nicht außer Betracht. Wenn ich Recht behalte, hat selbst die dritte urwüchsige Bauform, der armenische Kuppelbau über dem Quadrat, mittelbar ihren Ursprung im Holzbau und der Herstellung der Decke durch über Eck gelegte kurze Hölzer. In Iran wurden diese durch den Rohziegel ersetzt und in das Übereckgewölbe, dann in die Kuppel über Trichternischen umgebildet, endlich in Armenien in Gußmauerwerk mit Plattenverkleidung übertragen und zur endgültigen Kuppelform mit der Fenstertrommel weitergebildet. Doch das sind schon ausgesprochene Entwicklungsfragen.

Die Bildende Kunst der Gegenwart verhält sich nun freilich dem Rohstoffe gegenüber im Sinne der Forderungen Schinkels, ja sie geht noch über ihn in der Anpassung an den Rohstoff hinaus, insofern sie es

als unsittlich bezeichnet, sein Recht nicht unbedingt anzuerkennen (Materialethik). Wenn davon auch erst im Gebiete der Form gesprochen werden sollte — Rohstoff, Werk und Form durchdringen sich untrennbar und können gerade nur für die gelehrte Betrachtung auseinander gehalten werden —, so muß doch schon hier darauf hingewiesen werden, daß, was wir Gesundes an der Bildenden Kunst der Gegenwart verzeichnen können, zum besten Teil auf dieses Denken im Rohstoff zurückgeht. Die Gedankenkreise, die das leider unvollendet gebliebene Werk von Semper, „Der Stil", ausgelöst hat, beginnen jetzt erst in die Tat umgesetzt zu werden.

In allen Kunstgattungen kommt es vor, daß Rohstoffe, die zuerst als Ersatz für andere, seltenere oder teuerere, gedacht waren, nachträglich selbständig und führend wurden, etwa wie das chinesische Porzellan, das ursprünglich als Ersatz für Glas aufgekommen zu sein scheint (Zimmermann). Es werden so unzählige Ursprungsfragen auftauchen, man hüte sich nur grundsätzlich, sie hier schon in der Wesenswissenschaft zu beantworten, das bleibe der Entwicklungsgeschichte vorbehalten. Bei der Einstellung auf das Allgemeine kann als die entscheidende Frage in der Behandlung des Rohstoffes die nach dem Einklange von inneren Kräften und Leistung (Struktur und Mechanik) gelten.

B. WERK (TECHNIK).

In der Werkforschung beschäftigen uns die Werkzeuge, mit denen gearbeitet wird, und alle Mittel, die den Rohstoff in Form zu bringen suchen. Ich werde auch hier getrennt nach den einzelnen Kunstarten vorgehen und zu unerschöpflichen Beobachtungsreihen gelangen, in denen mir der ausübende Fachmann zur Seite stehen muß.

Ziel des handwerklichen Schaffens ist die Beherrschung jener Handgriffe, des Gewerkes, die zur Erreichung der vollen Leistungsfähigkeit in einem Zweige der Wirtschaft und Kunst nötig sind. Der Durchschnittshandwerker wird sich im allgemeinen mit diesem Grade der Fertigkeit begnügen. Sache des Künstlers selbst wird es sein, das Können über diesen Bedarf hinaus zu steigern, wenn neue, von ihm selbst geschaffene Aufgaben eine solche Erweiterung des Könnens und eine Vervielfachung der Hand fordern.

Das wichtigste, eigentlich einzige Werkzeug des bildenden Künstlers ist die Hand. Er schafft sein Werk durch Handgriffe. Das Wesen des Handwerkes besteht in der Erlernung und Vervollkommnung dieser Handgriffe. Das Werk setzt Schule voraus, das Übergeben der Erfahrung von Glied zu Glied. Die Werkstätte mit ihrer Voraussetzung im Zunft- und Innungswesen, wandernden Gemeinschaften (Leiturgien) u. dgl. müssen hier behandelt werden. (Vergleiche Byz. Wasserbehälter 245, Armenien 724, dazu Heidrich, Aldeutsche Malerei, S. 8.)

Handwerker und Künstler verfügen über ihr Können und Wollen in der Regel im Gleichmaß. Bei planmäßiger Auseinandersetzung wird es

jedoch notwendig sein, auch auf Strömungen zu achten, die sich mit einem Mindestmaß begnügen und der Liebhaberei (Dilettantismus) näher stehen als der Kunst oder dem Handwerk. Das gleiche gilt, wenn das Handwerk zum Übermaß in den Vordergrund tritt (Virtuosentum). Daß es Zeitläufe gibt, in denen beide Spannungen vorherrschen können, erleben wir, glaube ich, in der Gegenwart zur Genüge.

Es gibt Gattungen und Arten Bildender Kunst, die untereinander kaum in eine planmäßige Ordnung zu bringen sind, weil der Einteilungsgrund wechselt. Die Zierkunst kann ebensogut wie die darstellende sowohl von der Bildnerei wie von der Malerei und Zeichnung bestritten werden und die Baukunst ist, wenn sie in voller Kraft das ganze Leben beherrscht, so sehr Träger aller anderen Künste, daß von ihr aus eher das Bild der Einheit entsteht. Ich möchte wirtschaftliche und handwerkliche Fragen entscheiden lassen. Dann ist es zweifellos, daß die zierende Ausstattung unmittelbar zur Baukunst gehört und dann erst die Zeichnung, Bildnerei und Malerei zu folgen haben. Im übrigen sei auf diese Dinge nicht zuviel Gewicht gelegt, weil der Gesichtspunkte, eine Einteilung zu begründen, so unzählige sind, daß schließlich jeder Vorgang zu rechtfertigen wäre.

In diesem Sinne erledigt sich auch der Rangstreit der Künste untereinander, ein beliebter Gesprächsstoff in künstlerisch gerichteten Gesellschaftskörpern, wie sie zum Beispiel Castiglione im Corteggiano vorführt. (Vergleiche Brun, Rep. f. Kw. XVI [1892].) Es versteht sich, daß Leonardo für die Malerei, Michelangelo für die Bildnerei eingetreten sein sollen und der „Paragone“ schon daraufhin allein ein beliebter Streitpunkt der Akademiker wurde. Für uns haben diese zumeist auf Geschmacksurteile und Handwerkseifersucht aufgebauten Zwiegespräche kaum noch einen Wert. Dagegen entsteht in der Gegenwart eine Bewegung, die der Zerfahrenheit unserer Kunstzustände dadurch entgegenarbeiten will, daß sie die Baukunst wieder als Führerin an die Spitze gestellt sehen möchte. Wer beobachtet hat, wie die entscheidenden Kunstströme tatsächlich in der Unterordnung aller Künste unter die Baukunst ihren Ursprung haben, möchte dieser Auffassung das Wort reden, aber freilich dabei zu bedenken geben, daß es immer der Geist war, der über den Gebrauchszweck hinaus die Baukunst bahnbrechend an die Spitze stellte. Es wird also darauf ankommen, ob auch in unserer Zeit eine neue starke Gesinnung nach großzügigem Ausdruck ringt. Vor dem Kriege konnte man glauben, daß der Stadtbau, das heißt die Behandlung des Stadtbildes als Kunstwerk, mit allen seinen Rückwirkungen auch auf das landschaftliche Bild, die Führung übernehmen würde.

Die wissenschaftliche Kernfrage im Gebiete der Werkforschung ist bei der notwendigen Einstellung auf das Ganze die nach der Art der Überleitung des Rohstoffes aus seiner natürlichen Starrheit in den Schein des Lebens. Denn um Leben handelt es sich im Kunstwerke und Sache des Werkes bezw. der Form ist es, diesen Schein, rein handwerklich zunächst,

hervorzurufen. Dieses Können leitet auf Ursprungsfragen mehr noch als der Nachweis der frühesten Verwendung von Rohstoffen selbst.

Vergleichende Zusammenfassung über das Handwerk. Wir sahen das Handwerk zwar selbstverständlich an jedem Kunstwerke beteiligt, aber doch in so außerordentlich verschiedenem Maße, daß, um zum Beispiel nur von lebenden Kunstströmen zu sprechen, die islamische und heutige westeuropäische Kunst kaum als irgendwie in Verbindung stehend betrachtet werden. Die eine scheint ganz Handwerk, die andere derart geistig durchsetzt, als wenn das Handwerk eine völlig untergeordnete Rolle spielte. Wie ist das möglich?

Die Fragestellung wird schließlich und endlich die sein: Gibt es Kunstströme, die vorwiegend oder ausschließlich vom Handwerk ausgehen und in ihm bleiben, und gibt es andere, die mit dem Handwerk gerade nur als Mittel Berührung haben und von vornherein ein bestimmtes Kunstwollen zum Ausdruck bringen, das dem Handwerk eine geradezu ausschließlich dienende Rolle zuweist? Aufgabe der Wesenswissenschaft ist es, Möglichkeiten anzudeuten und Fragen zu stellen. Die Antworten erfolgen in der Entwicklungsforschung.

Belege für Rohstoff und Werk: „Orient oder Rom", Alex. Weltchronik 125, Die Bildende Kunst der Gegenwart, Altai-Iran, Armenienwerk, Ursprung 166. Vergleiche in allen Büchern die Schlagwortreihen am Schlusse.

GEISTIGE WERTE.

Die Kunstforschung nimmt dadurch, daß sie im Wege ihrer Rohstoffe beziehungsweise des Handwerkes in nahe Berührung mit den Naturwissenschaften tritt, anderseits als Schöpfung des Künstlers der Geisteswelt angehört, eine fruchtbare Mittelstellung ein, aus der heraus sich vielleicht der bei einzelnen Forschern auftretende Glaube herleiten läßt, die Forschung über Bildende Kunst könnte dazu berufen sein, den Geisteswissenschaften als Führerin voranzugehen. Ihr anschaulicher Arbeitsstoff ermöglicht ihr eher als anderen Fachgebieten in der Art der Naturwissenschaften, das heißt unmittelbar auf Beobachtung und Vergleich zu bauen; sie schließt selbst den Versuch nicht aus. Wenn sie ihre Kernfrage nach dem Wesen der Bildenden Kunst unter Ausschluß aller schriftlichen Quellen unmittelbar aus der Beobachtung der erhaltenen Kunstwerke beantwortet, also vorerst grundsätzlich nur die Erfahrung am Geschaffenen anerkennt, die Ergänzung aus den Quellen aber der Denkmalkunde und Entwicklungsgeschichte einer-, der Beschauerforschung anderseits zuweist, so gewinnt sie ein reines Verfahren, das die Sachlichkeit ihrer Erkenntnisse gewährleistet, „exakt" im Sinne einzelner Naturwissenschaften ausgebildet werden kann.

Die Kunstgeschichte hat sich diese Art Forschung noch im vorigen Jahrhundert leicht gemacht, indem sie einfach von der Annahme eines Göttlichen im Schönen, Guten und Wahren ausging und daraus ein

Wesen der Bildenden Kunst erschloß, das mit den tatsächlichen Grundlagen der Entwicklung leider nur zu selten etwas zu tun hat. Sie setzte der Menschheit ein sittliches Ziel, nach dem sie, was ihr von Kunst bekannt war, beurteilte. Neuerdings wurden Gegenversuche gemacht, die Bedeutung ganz auszuschalten und der Erscheinung ein eigenwüchsiges Gedeihen zuzusprechen. Mit allen solchen Vergewaltigungen der Wahrheit hat die Wesensforschung selbst nichts zu tun. Ihr Bemühen ist auf den sachlichen Nachweis von künstlerischen Tatsachen gerichtet (vergleiche Ursprung 169).

Ist die Hand das Werkzeug des bildenden Künstlers, so das Auge sein Mittler zwischen Außen und Innen. Er nimmt nicht wie der photographische Apparat auf, sieht vielmehr in die wirkliche seine Eigenwelt hinein. Selbst wo er unbefangen zu beobachten glaubt, faßt er doch nur das, wofür sein Inneres bereits aufnahmsfähig ist. Insofern bedeutet die gesamte Tätigkeit des Künstlers eine Auseinandersetzung seines Ich mit der Welt. Das Ergebnis sind jene geistigen Werte, die zusammen mit dem Handwerk das Wesen der Bildenden Kunst ausmachen. Obwohl diese geistigen Werte ebenso wie Rohstoff und Werk nicht nur Gegenstand der Feststellung von seiten der Kunstforschung sind, sondern zugleich Arbeitsstoff der Psychologie, wird der Kunstforscher doch gut tun, sich von diesem Grenzgebiete fürs erste bewußt fernzuhalten, sonst übernimmt er Voraussetzungen, die nicht seinem Beobachtungsfeld entstammen und geht dabei ebenso leicht irre, wie wenn er sich den Annahmen von Geschichtsforschung, Ästhetik, Völkerpsychologie u. dgl. verschreibt, zum Beispiel gleich in der Verwendung des Schlagwortes „Wert". Ich weiß, daß ich dieses Wort nehmen muß und gar keine Wahl habe. Die Philosophie verknüpft damit viel zu eng das Zweckmäßige und wirft es leicht zusammen mit „Wertung" (vergleiche Becher, Geistes- und Naturwissenschaften). Der Fehler ist immer der gleiche: nicht die Wissenschaft oder der Beschauer „wertet", „Wert" ist vielmehr etwas, das sachlich besteht, genau so wie das Wesen und die Kunst, das Große und das Kleine besteht, ohne daß ein Herr der Schöpfung da ist, der sich „Gelehrter", „Philosoph" usw. nennt und richtet. Der Wert gehört zur Sache; die Wertung dagegen kennzeichnet den Beschauer, ändert an der Sache selbst nicht das geringste.

Wert darf auch nicht mit dem historischen Durchschnittswert (Typus) verwechselt werden, über den man bei Bauer, Einführung 15 und 99, nachlesen mag. Mit solchen Schlagworten herumwerfen, heißt nur dem planmäßigen Denken ausweichen. Werte sind Wesenszüge, gelten grundsätzlich für das Allgemeine, nicht tatsächlich für das Besondere.

Der Vergleich der einzelnen und dann der in Reihen gesichteten geistigen Werte geht nicht darauf aus, Gesetze, Begriffe und Erklärungen zu finden, sondern bleibt durchaus im Rahmen der Beobachtung. Wohl aber wägt er die Züge des Persönlichen von einzelnen oder gesellschaftlichen Gruppen gegeneinander ab, sucht sie dadurch in ihrer

Eigenart nach Werten nur noch deutlicher zu erkennen, und zu festen Ergebnissen vorzudringen. Der wichtigste und allgemeinste Wert wird auch hier sein, ob es sich um einen Baumeister, Bildhauer, Maler oder einen Künstler, besser einen Bildner im gewöhnlichen Sinne, der das Handwerk versteht und sich mit der Umwelt durchaus klar auseinanderzusetzen weiß, oder einen großen Menschen handelt, der die Welt in sich trägt und mit seinen Werken Bekenntnisse liefert, die der Außenwelt als Denkmäler einer einzigartigen Seele erscheinen. Davon wird im Inhaltsproblem zu sprechen sein.

Sachliche Gebundenheit. Der darstellende Künstler erscheint zunächst sachlich gebunden, weil nur dadurch, daß er eine Linie oder Fläche an einer bekannten Sache wahrnehmen läßt, die Vorstellung von Raum und Licht entsteht. Er erscheint aber auch sachlich gebunden durch den Besteller, der ihn beauftragt oder eine ganz bestimmte, dem Zeitgeiste entsprechende Lösung stillschweigend voraussetzt. Endlich lebt er selbst, wenn auch unbewußt, unter einem geistigen Zwange, der ihn mit Grenzen umhegt.

Dem Menschen sind also nach Ort, Gesellschaft und Zeit ganz bestimmt überlieferte Vorstellungen in die Wiege gelegt, über die hinauszukommen für ihn unmöglich oder eine übermenschliche (geniale) Tat ist. Der schaffende Künstler erscheint durch sie ebenso sachlich gebunden wie jeder andere; nur in ihrem Rahmen entfaltet sich für gewöhnlich seine persönliche Freiheit. Die planmäßige Feststellung der wichtigsten Vorstellungsgruppen ist daher das erste Erfordernis der Forschung nach den geistigen Werten der Bildenden Kunst. Religion, Staat, Bildung, Recht und Sitte, Wirtschaft usw., aber auch die Art wie er die Natur oder ältere Kunst ansieht, sind Teilvorstellungen, zu denen der Künstler Stellung nehmen muß, will er überhaupt geistig leben, seine Zeit verstehen und von ihr verstanden werden (Vergleiche dazu Monatshefte 1908, 404).

Es war S. 127 davon die Rede, daß die Kunstforscher zurzeit noch von Inhalt und Form sprechen, wenn sie Bedeutung und Erscheinung meinen. Inhalt und Form sind Teilwerte von Bedeutung und Erscheinung, ihnen zur Seite sind Gegenstand und Gestalt zu stellen. Es wird für den Fachmann notwendig, Inhalt und Gegenstand, wie Form und Gestalt voneinander zu trennen. Sind wir auf die Unterscheidung von Bedeutung und Erscheinung von dem einen Pol der Auseinandersetzung, der Welt, gekommen, so gibt den Schlüssel zur Unterscheidung der beiden Teilpaare der andere Pol, der Künstler. Man irrt, wenn man annimmt, daß seine Auseinandersetzung mit der Welt sich erschöpft in den beiden Werten Inhalt und Form. Das wäre der Fall, wenn der Künstler unter allen Umständen und immer persönlich frei wäre. Das ist er aber nicht. Er ist vielmehr in der Mehrheit geradezu seines Schaffens sachlich gebunden und gerade die Denkmäler, nach denen wir gern Stilfolgen unterscheiden, Kirchen und Paläste, sind am wenigsten aus persönlicher Freiheit heraus geschaffen, sondern der Bedeutung nach unter dem

Zwange der geistlichen und weltlichen Macht, der Erscheinung nach in dem Wahne, die antike Säule und menschliche Gestalt sei das Um und Auf der Baukunst und Darstellung. Im ersteren Falle bindet ihn der Machtwille gegenständlich, in letzterem die Überlieferung gestaltlich. Mit dem Inhalt oder dem seelischen Gehalt des Künstlers, bezw. der Form der von der Überlieferung sowohl wie von der Natur persönlich frei geschaffenen Erscheinung haben Gegenstand und Gestalt nichts zu tun (vergleiche Armenienwerk 459).

Darstellung. Sie umfaßt Bedeutung wie Erscheinung im Hinblick auf die sachliche Gebundenheit sobald es sich um Verwendung der Menschengestalt als Ausdrucksträger handelt (vergleiche dazu aber den sechsten Vortrag des Ursprungsbuches: „Die bildlose Kirchenkunst und die spätere Bilderfeindschaft"). Jede Darstellung weist eine Spannung auf. Der Kampf zwischen der Freiheit des Künstlers und dem Zwange der sachlichen Gebundenheit kommt im alltäglichen Leben am häufigsten zum Austrage zwischen dem Besteller eines Bildnisses und dem Künstler, dem die Ähnlichkeit nicht das Entscheidende ist. Soweit die geistigen Werte sachlich gebunden sind, bestehen Gesetze. Waren die der Rohstoffe solche der Statik und Mechanik, so sind es hier solche, die mit der Sache nach ihrer Bedeutung und ihrem Wachstum bezw. ihrer geometrischen Gestalt verbunden sind. Der sachlichen Gebundenheit gilt als Ziel in der angewandten Kunst der Grundsatz: Zweckmäßig ist, was in der Gestalt dem Gebrauch entspricht, in den darstellenden Künsten: Deutlich ist, was verstanden wird (vergleiche das Ursprungswerk im siebenten Vortrage „Das Durchdringen der Darstellung", ferner 180). Der sachlichen Gebundenheit steht gegenüber die persönliche Freiheit, der Darstellung das Ausdrucksbedürfnis an sich. Der Künstler stellt mit dem Kunstwerk einen Teil seines Ich in die Welt hinaus; es wird dadurch sichtbar wie ein Stück Natur. Als ein vom Menschen Geschaffenes aber unterscheidet es sich von deren Wesen dadurch, daß es aus dem Geiste geboren ist, jenem Geiste, den die Kunstbetrachtung aus jedem einzelnen der von ihr durchgesprochenen Kunstwerke schauend zu erkennen sucht. Was dabei herauskommt, sind Tatsachen, nur eben keine historischen, sondern künstlerische. Ihren geschichtlichen Wert sollen sie erst wieder in der Entwicklungsgeschichte bekommen.

Die historische Tatsache ist vergänglich, die künstlerische hat verhältnismäßig Dauer. Ich kann heute noch über Tatsachen urteilen, und zwar unmittelbar auf Grund des Augenscheines, die vor Zehntausenden von Jahren in Erscheinung traten. Dazu kommt, daß auch die geistigen Werte der Bildenden Kunst anschaulich sind — nicht nur die des Handwerkes, sondern auch die rein geistigen Werte. Man wird das für die Werte der Erscheinung, das heißt Gestalt und Form, ohne weiteres zugeben, dagegen Gegenstand und Inhalt, den beiden Werten der Bedeutung, gegenüber zögern. Und doch sind die Erscheinungswerte Träger der Bedeutung, falls eine solche überhaupt da ist. Nun gibt es freilich Dutzend- und

Massenware, die der Bedeutung, vor allem des triebhaften Inhaltes völlig entbehren; nach solcher Afterware bestimmen wir nicht das Wesen der Kunst.

Bedeutung. Da in der Bildenden Kunst alles zunächst mit dem Auge erfaßbar ist, behandelt die Gegenwart die „Form"probleme geradezu als einzig zulässig. Sie ist damit derart unwissenschaftlich einseitig, daß es im Fach nicht vorwärts gehen kann. Vor aller Erscheinung liegt in der Kunst die Bedeutung. Eine Sache, die lediglich Erscheinung ist oder auch nur lediglich einem Zwecke dient, ist nie ein Kunstwerk, und wenn die Erscheinung auch noch so durchdacht ist. Vielmehr gehört zum Wesen des Kunstwerkes, daß es eine Bedeutung habe. Eine Wissenschaft, die diese nur durch die Erscheinung greifbare Innenwelt des Kunstwerkes vernachlässigt, vergißt, daß der Mensch als Schöpfer nur durch die Bedeutung gedrängt wird, über die Sachen hinaus Kunstwerke zu schaffen, entweder dadurch, daß er in sachlicher Gebundenheit aus dem geistigen Zustande seiner Zeit heraus zur Gestaltung eines Gegenstandes (Zweckes) oder aus dem Drängen der eigenen freien Persönlichkeit heraus zur Formung eines Inhaltes gedrängt wird. Die Bedeutung wird immer erkennbar sein daran, daß sie über den nächsten Zweck der Erscheinung hinaus dieser einen inneren Wert gibt (vergleiche Ursprung 171).

Die Bedeutung des Kunstwerkes ist die von den Sinnen unabhängige innere Ursache seines Werdens; sie wird aber freilich nur durch die Hand des Künstlers und das Auge des Beschauers als Erscheinung greifbar (Armenienwerk S. 220 und 571).

Die Bedeutung ist, je nachdem sie im Dienste eines nach Ort, Gesellschaft und Zeit wechselnden geistigen Zustandes steht, Gegenstand (Zweck) oder, soweit sie Bekenntnis der Innenwelt eines Künstlers ist, Inhalt. Das sind ihre beiden Arten, zu deren gemeinsamen Eigenschaften gehört, daß die künstlerische Bedeutung eben in dem liegt, was die Geschichtsforscher gern auch für sich in Anspruch nehmen, in einer Auffassung, die sich als Ergebnis der Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt als sein Eigenbesitz herausbildet. Mit Wissenschaft hat das nichts zu tun, es sei denn, man treibt statt Sach- Beschauerforschung. Wir betrachten zuerst die sachlich gebundene Bedeutung und treten damit ein in die Untersuchung des menschlichen Geistes als inneren Rohstoffes der Bildenden Kunst. Er ist nicht Natur, sondern im besten Falle Natur in Geist umgesetzt, eine Einheit, die wir lediglich zu wissenschaftlichen und Lehrzwecken zerlegen.

2. GEGENSTAND.

Ein Kunstwerk, in diesem Sinne betrachtet, ist ein von der Hand für das Auge in irgendeiner Deutung sachlich festgehaltener Zustand des Geistes, ein zumeist allgemein gebräuchliches Gefäß, in das der Künstler seinen

eigenen seelischen Gehalt (Inhalt) gießt. In der angewandten Kunst ist der Gegenstand, die Sache, im Zweck gegeben, in der darstellenden Kunst gehen Zweck und Gegenstand nebeneinander her. Wenn ich vom fertigen Kunstwerke ausgehe, so ist Gegenstand die Bezeichnung, die wir gewöhnlich dem Künstlernamen oder, wenn dieser fehlt, der Ortsangabe beifügen: Raffaels „Schule von Athen", der „Kölner Dom", das „Salzfaß" des Cellini. Freilich stimmen die landläufigen Bezeichnungen nicht immer zum Gegenstande: Rembrandts „Hundertguldenblatt". Es ist also Vorsicht geboten.

Wenn die Erkenntnislehre nach Becher (Geistes- und Naturwissenschaften S. 9) alles als „Gegenstand" bezeichnet, womit sich unser Erkennen beschäftigt, was es erfaßt und besser erfassen will, so sondert die Wesensforschung unter diesem Namen die gebundene Bedeutung aus. Der Einfachheit halber lasse ich „die Sache", wie sie als Voraussetzung der Kunst in der Befriedigung einfacher Lebensbedürfnisse zur Geltung kommt, hier bei Seite. Der Gegenstand ist im Grunde Sache mit einem Bedeutungseinschlag von Ort, Gesellschaft und Zeit. Der Kürze halber behandle ich hier nur die darstellende Kunst und den Gegenstand im engeren Sinne.

Hamann (Monatshefte IX, 29) spricht von „Bildbedeutung"; „Bildbedeutungsgeschichte" sei der Werdegang eines „künstlerischen Inhaltes"; ein solcher wäre das Sittenbild (Genre). In Wirklichkeit handelt es sich hier um den Gegenstand. Wir bezeichnen, was ich Gegenstand nenne, gern mit Goethe als „Stoff", als das Stoffliche der Darstellung. Das Wort ist in der Bildenden Kunst zu leicht mit Stoff im Sinne von Rohstoff zu verwechseln. Auch sind wir nicht gewöhnt, „Stoff" verwandt mit „Zweck" zu verwenden, was bei dem Schlagworte „Gegenstand" eher möglich sein wird. Ich muß das Haus, die Kirche, den Tisch usw., die der Bedeutung nach zunächst Zwecken dienen, ebensogut als Gegenstände bezeichnen können.

Der Erreger des Gegenstandes ist außerhalb der Kunst im geistigen Zustande von Ort, Zeit und Gesellschaft (der Kultur) zu suchen. Die äußeren Formen, in denen sich diese ausprägt (Zivilisation), reißen notwendig auch die Kunst mit sich. Es sind öfter künstlich geschaffene Gesellschaftskörper, die dabei als Erreger der Vorstellungswelt auftreten, im Gegensatz zu natürlich gewordenen, die an aller Kunst als Wesenheit eng beteiligt sind. Mit ihnen werden wir uns erst später im Abschnitte über den Inhalt zu beschäftigen haben. Die künstlich geschaffenen Gesellschaftskörper bedürfen der Gesetze, um sich an der Macht zu halten, und sie bedürfen der Kunst als Machtmittel, um sich anschaulich durchsetzen zu können. Die Kunst unterliegt diesem Zwange, ist dem Willen der Machthaber preisgegeben. Der Künstler besitzt zumeist die nötige Schmiegsamkeit, sich diesen Forderungen zu fügen. Kann er seinen Innendrang (Inhalt) diesem Willen (Zweck, Gegenstand) nicht aufzwingen, dann fallen leicht seine eigenen Bedeutungsvorstellungen zum Opfer, er gerät in Gefahr, sich selbst zu verlieren. Es ist wohl das traurigste, was der Forscher an

einem Bildner beobachten kann, wenn er unter dem Zwange der geistigen Zustände aus einem Künstler ein Künsteler wird.

Kunstwollen. Bei der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Welt entsteht eine schwankende Grenze, die als geistiger Zustand zeitliche Dauer, in dieser Zeit aber zugleich Macht hat. Träger dieser Macht ist einmal die herrschende Weltanschauung (Geistliche Macht), dann die Bedeutung des Ich in der Gesellschaft (Weltliche Macht), endlich der Grad der Rechenschaft, den man sich über den jeweiligen Zustand scheinbar sachlich gibt (Wissenschaft). Ob alle drei unabhängig nebeneinander bestehen oder eine, bezw. zwei von ihnen oder alle drei die Herrschaft haben, kann zum Teile an sich schon als Gradmesser für die Freiheit auch der Bildenden Kunst gelten. Solange aber im Gebaren der Menschheit Mächte die Führung haben und nicht die Freiheit, wahrhaft freie Menschen nur alle paar Jahrhunderte einmal geboren werden, wird wohl zu Recht bestehen, was E. Grosse, 1894, als Aufgabe der Kunstwissenschaft hinstellt (Anfänge der Kunst 8): „Die Kunstwissenschaft hat ihr letztes Wort gesprochen, wenn sie gezeigt hat, daß zwischen bestimmten Formen der Kultur und der Kunst feste gesetzmäßige Beziehungen bestehen.“ Das ist tatsächlich richtig, wenn ich von den geistigen Zuständen und nicht vom Gesamtwesen der Bildenden Kunst ausgehe, also nicht auch nachweise, was da war und unter dem Zwange der herrschenden Mächte nicht zur Auswirkung gelangen konnte. Kunstrichtungen, in denen der Gegenstand vorschlägt, haben ihren Ursprung gewöhnlich darin, daß Besteller die Kunst zu bestimmten Zwecken in den Dienst nahmen (vergleiche Altai-Iran 234 f.).

Das „Kunstwollen“ hindert die selbständige und eigenartige Entwicklung der Kunst, unterwirft sie dem Willen der Macht und des von ihr geistig unterjochten Volkes. Ein Dürer wäre ganz andere Wege gegangen, wenn nicht seine Zeit ihm Zügel angelegt hätte. Sein innerstes Wesen bricht in Schöpfungen durch, die nicht im Dienste des Bestellers entstanden. Sie blieben von der Kunstgeschichte um so mehr zurückgedrängt, als sie eben nicht der üblichen Auffassung der Zeit Dürers durch die Historiker entsprechen, sondern hervorbrechende Züge nordischer Art sind, die man gegenüber dem Süden fast völlig unbeachtet ließ. Ähnlich Rembrandt, der im Kampf mit dem Besteller unterlag. Indem die Forschung den Nachdruck auf das Kunstwollen legte, entfernte sie sich immer mehr von der Erkenntnis des Wurzelechten der Bildenden Kunst, stellte sich an die Seite des Vernichters der persönlichen Freiheit und entwarf so ein ganz falsches Bild vom Wesen des Künstlerischen. Das Wollen setzt dem im Künstler drängenden Fühlen einen Damm entgegen, es zwingt ihn, an der Erhaltung der Macht, ihrer Entfaltung und Aufmachung mit allen seinen Geistes- und handwerklichen Kräften mitzuarbeiten.

Riegl hat bei seinem leider nur zum Teil in der Erfahrung wurzelnden Grübeln empfunden, daß die Kunst auch vom Wollen abhängig sei. Er hat verallgemeinernd daraus die bestimmende Kraft der Entwicklung gemacht

und Tietze darauf seine ganze Methodenlehre aufgebaut. Mit Unrecht. Denn das Wollen (intentio) setzt eine bewußt außerhalb des eigentlichen Kunstwesens stehende Forderung voraus, ist das sachlich Gebundene am Kunstwerke, von dem die Rede ist. Im Gebiete der Bedeutung ist es zumeist der Wille des Bestellers, der entscheidet, auf dem Gebiete der Erscheinung jede Art von Abhängigkeit, sei es von der Natur, sei es von einer älteren Kunstweise (vergleiche dagegen Wulff, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften XII [1917] 3). Wenn man daher die Aufgabe der Kunstgeschichte auf die Frage der Abfolge der Erscheinungen und des zeitlich zusammenhängenden Wachstums der Kunst beschränkt, dann hat das Kunstwollen allerdings ausschlaggebende Bedeutung. Wir werden aber neben Gegenstand und Gestalt als eigentlich schöpferische Werte Form und Inhalt kennen lernen, die den Künstler ausmachen, Ausfluß seiner persönlichen Freiheit und unabhängigen Gesinnung (voluntas), sowohl in den seelischen wie Sinnenwerten sind. Davon später.

Besteller. Der Besteller hat natürlich den Bildner zum guten Teile in der Hand, nicht nur im Stadtbau und der Baukunst, wo ohne seine Mittel überhaupt nichts zu machen ist, sondern auch in den darstellenden Künsten. Wenige Künstler werden ohne Bestellung eine Gruppe von Standbildern in Angriff nehmen (wie einst Mestrović) oder ein großes Gemälde. Es ist erst mit dem Aufkommen des Tafelbildes und eigentlich erst in unseren Tagen möglich geworden, ohne Bestellung zu arbeiten, etwa indem man für Ausstellungen malt, und es fragt sich, ob die Bildende Kunst auf die Dauer Anbot ohne Nachfrage wird bleiben können. Es handelt sich dabei um eine der wirtschaftlichen Kernfragen, deren geschichtliche Beleuchtung wie die der wirtschaftlichen Fragen überhaupt dringend nottut.

Die Bestellung hält den Künstler in lebendigem Zusammenhange mit seiner Zeit, Aufträge eifern ihn an und ermöglichen ihm das sorgenfreie Schaffen, begrenzen ihm die Aufgaben in bestimmter Art, entlasten ihn also auch innerlich. Die Blütezeit der Bestellerkunst war immer die, in der die Kunst einer Macht untergeordnet schuf, einer weltlichen, geistlichen oder Bildungsmacht. Die Kehrseite macht sich gerade beim Großen geltend.

Wie bei Rohstoff und Werk könnte man auch hier fragen, ob der Gegenstand (Zweck) fördernd oder hemmend wirkt. Es ist gewiß richtig, daß dem Künstler jede „Aufgabe“ als Anregung willkommen sei; es fragt sich nur, ob auch sein eigenes Drängen dabei Förderung findet, oder er aus wirtschaftlichen oder sonstigen Gründen ein Opfer eigenen Wesens und eigener Überzeugung bringen muß, um der gestellten Aufgabe, bes. wenn sie mit Kunst selbst nichts zu tun hat, nachkommen zu können.

Ziel des Gegenstandswertes in der Bildenden Kunst ist, beim Beschauer eine Deutung des Kunstwerkes durchzusetzen, die sich mit dem Zweck, bezw. dem Gegenstande selbst deckt. Jedes Kunstwerk erfüllt mehr oder weniger einen solchen Zweck. In erster Linie aber sind es Baukunst und Kleinkünste, die von vornherein für einen bestimmten Gebrauch schaffen. Dagegen tritt bei den darstellenden Künsten der Zweck zurück, wenn

auch das Belehren, Aufmachen, Schmücken usf. Zwecke abgeben und zum Beispiel beim Altarbild die Rücksicht auf den Zweck nicht übersehen werden kann. Der Gegenstand will nach Möglichkeit überzeugend ausgeschöpft sein. Wickhoff hat in der Wiener Genesis gezeigt, auf wie verschiedenen Wegen das geschehen kann. Leonardo und Michelangelo erst erzwingen das Gesetz der Einheit (Bode, Botticelli 96).

In der Gegenstandsforschung hat naturgemäß die schriftliche, der Zeit des Künstlers entstammende Quelle Bedeutung. Es gibt Forschungsrichtungen, die ganz auf dieses Studium der Quellen eingestellt sind, nicht nur die von den Quellen ausgehende Geschichtsarbeit, sondern vor allem die verschiedenen Arten von Altertumskunde (Archäologie). Sie betrachten das Kunstwerk selbst als gegenständliche Quelle und bemühen sich, deren Bedeutung mit den schriftlichen Quellen der Entstehungsumwelt des Kunstwerkes aufzuhellen und beide Teile gegenseitig in Einklang zu bringen. Dabei hat sich oft genug herausgestellt, daß nicht die Oberschicht, sondern die Unterschicht maßgebend war, nicht die Kirchenväter für die altchristliche, die Scholastik für die Hochblüte der nordischen Kirchenkunst, sondern die volkstümliche Unterschicht. Man hat immer wieder im Glauben an das Dogma von der Fortdauer der antiken Überlieferung im Mittelalter eine allmähliche Veränderung des Gedankenbildes als maßgebend angenommen. Hier sei nur so viel dazu gesagt, daß für die Entwicklung nicht diese stufenweise Abwandlung des Erbes der Antike von einem Dialekt der römischen Reichskunst in barbarisch gefärbter Phonetik und Grammatik maßgebend war — das konnte ein in der Quellenforschung Befangener, kein das Ganze der in Betracht kommenden Denkmälerwelt Beobachtender sagen —, sondern ganz neue Auffassungen, die von den nordischen und iranischen Ariern in die Welt der griechisch-römischen Westarier vordrangen. Darüber mehr in dem Teile über die Entwicklung. Die Deutung eines Kunstwerkes, so sehr sie auch zum Teil der Beschauerforschung angehören mag, hat doch das sachliche Ziel, den Gegenstand klar darzulegen. Vergleiche für die antike Kunst Carl Robert „Archäologische Hermeneutik", für die christliche die bekannten Arbeiten von Piper, Schlosser, Mâle und anderen. Sie geht auf das innigste Hand in Hand mit der Philologie. Wie sehr über die Nichtbeachtung der von ihr gelieferten „positiven Realien" geklagt werden kann, lese man bei Grünwedel, Berichte der Berliner Museen XLIII, 1922, 21. f. nach. Wir deuten, soweit unser gegenwärtiger Hinblick reicht.

Über die Einteilung des Gegenstandes oder Zweckes kann kein Zweifel sein. Sie ist eine rein äußerliche. Kirche, nicht Religion, weltliche Macht, nicht menschliche Ordnung, Bildung und Sitte, nicht Weisheit sind ihre Hauptgruppen, in denen sich dann wieder eine Unzahl von Reihen durch Unterteilung ergeben. Die Kunst gelangt mit dem Gegenstande (Zweck) auf eine Art Bühne des Lebens, sie will so gedeutet sein, daß ihr Verhalten zu dem geistigen Zustande der Umwelt des Künstlers deutlich hervortrete. Hier ist der Philologe jedes Sprachkreises am Platze. — Die Arten des

Gegenstandes sind seit jeher allgemein bekannt und im Gebrauch. Man unterscheidet zum Beispiel in der Baukunst den Kirchenbau vom Palast- und Städtebau usw., im Kunstgewerbe die einzelnen gewerblichen Gattungen, in den darstellenden Künsten das öffentliche Denkmal von der Kammerkunst, das Altarbild vom einfachen Tafelbild usw. und anderseits das religiöse Werk vom geschichtlichen und mythologischen, dem Sittenbild, dem äußerlichen Sinnbild (Allegorie) usw. Eine Mittelstellung nach der reinen Gestalt hin nehmen das Bildnis und die Landschaft ein.

Der Gegenstand ist also die äußere Bedeutung des Kunstwerkes. Er ist eine Art Schauspieler, der das Kunstwerk im Leben brauchbar und verständlich machen soll. Der Künstler kleidet sich in ihn, um im Alltage Boden zu gewinnen, der Gegenstand bildet die Brücke, auf der die innere Bedeutung in die Wirklichkeit Eingang findet. Der Maßstab wird wohl darin liegen, ob der Bildner ganz in diesem Schauspieler aufgeht oder sich selbst darüber nicht vergißt, das heißt Künsteler oder Künstler ist.

Das Gegenständliche ist jene Seite der Bildenden Kunst, die am stärksten von der Umwelt abhängig, die Frucht jenes gesellschaftlichen Wollens ist, das man so gern als die eigentlich treibende Kraft der Entwicklung ansieht. Taines Satz: „L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environnantes" kann als in diesem Rahmen voll berechtigt gelten; Taine ist nur in der Verallgemeinerung zu weit gegangen. Man lese dazu die Richtigstellungen Hennequins, Guyaus und Grosses (Anfänge der Kunst), sowie die neuere soziologische Literatur. Die typenvergleichende Methode, gern fälschlich Ikonographie genannt, gehört in die Gegenstandsforschung.

Belege: „Ikonographie der Taufe Christi" 1885, dann zahlreiche Einzeluntersuchungen in den verschiedenen Schriften, so über die Madonna und die Evangelisten in „Cimabue und Rom", über die Verkündigung usw., das „Etschmiadsin Evangeliar". Dazu 1903 „Der Pinienzapfen als Wasserspeier (Römische Mitteilungen XVIII), „Der sigmaförmige Tisch und der älteste Typus des Refektoriums" (Wörter und Sachen I) usf. Vergleiche ferner Alex. Weltchronik 132 f., Die Bildende Kunst der Gegenwart 116 f., 157 f., Armenienwerk 221 f., Ursprung 171.

Erscheinung. In dem oben mitgeteilten Plane der Wesensforschung steht an dritter Stelle neben Stoff und Werk und dem Bedeutungswerte Gegenstand die Gestalt, an vierter die Form. Beide sind Erscheinungswerte, daß heißt sie sind unmittelbar greifbar, müssen nicht erst durch ein Drittes, wie eben die Bedeutung durch die Erscheinung, erfaßt werden. Der wichtige Unterschied der künstlerischen von der Naturerscheinung ist der, daß die künstlerischen Erscheinungen durch die Hand und ausschließlich für die Erfassung durch das Auge als (optischer) Eindruck geschaffen werden, also nie mit der Wirklichkeit und Greifbarkeit um die Wette anschaulich, geschweige denn durch einen anderen Sinn als den des Auges erfaßt werden sollen. Sie liegen anschaulich nebeneinander.

Der Mittler zwischen Mensch und Welt ist das Auge, soweit die Auseinandersetzung beider im Wege der Bildenden Kunst in Betracht kommt. Es darf nicht vergessen werden, daß es sich nie um tastbare Werte handelt, sondern ausschließlich um sichtbare (optische). Man müßte Kunsthistoriker, die immer wieder das Wort „tastbar" oder gut deutsch „haptisch" in den Mund nehmen, darauf aufmerksam machen, daß man Kunstwerke in keinem Sinne anfaßt, auch nicht mit den Augen. So wenig Linse und Kasten (Photographischer Apparat) zeichnen, malen, bildhauern oder bauen, tastbar oder „malerisch" darstellen, so wenig tut das das Auge. Der Geist erst entnimmt der vom Auge gemachten Aufnahme seine Anweisungen.

Aber allerdings sehen die Augen durch Gewöhnung verschieden. Ein Chinese sieht in diesem Sinne anders als der Inder, der Iranier anders als der Grieche. Man darf nur nicht denken, daß Änderungen im Sehen sich so leicht in geschichtlichen Zeiten durchsetzen. Soweit ich beobachtet habe, geht das verschiedene Sehen auf vorgeschichtliche Gewöhnungen zurück, auf Jahrtausendströme, wie ich sie nenne, und wenn wir in geschichtlicher Zeit Wandlungen feststellen können, so kommen sie gewöhnlich durch das Wiedergeltendwerden solcher vorübergehend beiseite gedrängter alten Gewohnheiten an irgendeiner neuen Gestalt zutage. Das ist zum Beispiel der Fall bei der Wandlung, die im Sehen zwischen Antike und Mittelalter besteht und es ist ebenso da, wenn man sich mit der Erklärung des sogenannten malerischen Sehens herumquält, das im Barock gegenüber der Renaissance, um die geläufigen Bezeichnungen von Zeitkreisen zu gebrauchen, zum Durchbruche kommt.

Wenn man die Kunst nur auf zwei Werte, Form und Inhalt, eingestellt betrachtet, dann müßte Form alles das sein, was ich unter dem Begriff „Erscheinung" zusammenfasse. Dieser übergeordnete Begriff ist aber gerade deshalb eingeführt worden, um unser gutes Wort „Form" ausschließlich in dem Sinne verwenden zu können, den es wie angegossen deckt, jene Art der Erscheinung, die man gern dekorativ oder emotional nennt und trennt von dem Imitativen (vergleiche z. B. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe 17, und Wulff, Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft XII, 1917, 22). Dieses letztere bezeichne ich mit dem nicht minder entsprechenden „Gestalt" (vergleiche Eisler, Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft XIII, 1918, 309 f.). Hamann (Monatshefte IX, 30) nennt sie wohl im Gegensatz zur Bildbedeutung „anschaulichen Inhalt". Ein Glied der Reihe ist die Naturnachahmung; er meint also im engeren Sinne Gestalt.

Einen guten Beleg für die Wichtigkeit, Bedeutung und Erscheinung grundsätzlich auseinanderzuhalten, liefert der Streit um das Wesen der sogenannten „verkehrten Perspektive". Sie ist ein Bedeutungs-, kein reiner Erscheinungswert. Der vornehmste Wert der Erscheinung, nicht so sehr der Bedeutung, ist das „Schöne". Es kann sowohl als sachliche Voraussetzung in der Wahl der Gestalt wie in persönlicher Freiheit verwendet

in der Form zur Geltung kommen, und zwar genau so wie das Häßliche als Darstellungs- oder Ausdrucksmittel einer bestimmten Bedeutung oder um seiner selbst willen.

Die Erscheinung wird sichtbar durch das Feste, das sich dem Blick entgegenstellt, durch die Leere, die dieses Feste umgibt, durch das Licht, das durch diese Leere auf das Feste fällt und durch die Farbe, die dieses Feste, seine Umgebung und das Licht haben. Danach bilde ich die Reihe der Erscheinungsweisen. Die Erscheinung ist in der Kunst ein geistig Vorgestelltes, das, an sich völlig wesenlos, nur in seinen beiden Teilwerten besteht, der Gestalt, die sich an Bekanntes, Wirkliches anlehnt und der Form, die dieses Gebundene auf eine bestimmte Wirkung hin frei zu meistern sucht (vergleiche Armenienwerk 304 f. Dort wurden bis S. 569 im Anschluß an die Erscheinung Ursprungsmöglichkeiten erörtert, um feststellen zu können, was im Bauen der Armenier Gestalt, was Form sei. Ursprung 177).

3. GESTALT.

Ein Kunstwerk ist in diesem Sinne Zeichen; es muß für sich verständlich sein oder soll einen Gegenstand verwirklichen. Man darf nie vergessen, daß die Gestalt sachlich gebunden ist, also alle persönlichen Vergewaltigungen eines Gegebenen, das Gestalten, die Gestaltung, in das Gebiet der Form überleiten. Diese an sich ist frei geschaffene Erscheinung. Gewöhnlich werden diese beiden wesentlich verschiedenen Arten der Erscheinung, Gestalt und Form, nicht auseinander gehalten. Man sehe zum Beispiel nach bei Hildebrand, „Problem der Form“, oder Spengler, „Untergang des Abendlandes“ 310, welches Herumreden entsteht, wo ein Wort genügen sollte. Gestalt spielt zum Teile in der Bildenden Kunst die gleiche Rolle, wie der Buchstabe in der Literatur, nur hat sie als Zeichen die unmittelbare Verständlichkeit durch die Anschauung selbst voraus. Genau genommen hat die Gestalt, in der Gegenstand und Zweck sichtbar werden, nur als Träger der Form, wie diese nur als Träger des Inhaltes Wert. Es gibt freilich Zeiten, Orte und Gesellschaftskreise genug, in denen die Gestalt allein schon für Kunst genommen wird. Die Südkunst zum Beispiel hat ihr zu allen Zeiten eine so maßgebende Rolle eingeräumt, daß wir, ganz in ihren Vorstellungen erzogen, kaum noch richtig Abstand nehmen können. Der Südländer sieht zudem die Menschengestalt gern für die Gestalt schlechtweg an und unterwirft womöglich selbst die Baukunst deren Verhältnissen. Ich meine, der Nordländer hätte allen Grund, diese Sachlage zu erkennen; sein Verhältnis zur Gestalt ist von vornherein ein anderes gewesen. Davon in den Entwicklungsfragen.

Die Geschichte der Gestaltforschung hat nicht viel Erfreuliches zu melden, weil die Naturforscher, deren Regsamkeit dabei in erster Linie in Betracht kommt, die Gestalt im Sinne der Wirklichkeit, nicht so sehr in ihrer Eigenart als Sinnbild genommen haben. Richtigkeit auf der einen, Schönheit auf der anderen Seite waren ihre Maßstäbe, man lese darüber

nur Brücke, „Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt", 1891 für Künstler und Kunstfreunde geschrieben. Kunsthistoriker haben manches an dieser verfehlten Einstellung wieder gutzumachen gesucht, von einer Facharbeit auf diesem Gebiete aber kann eigentlich außer bei Julius Lange und E. Löwy noch nicht die Rede sein.

Es kann daher bei dem Vorwiegen der südlichen (humanistischen) Erziehung nicht wundernehmen, daß die Auffassung vom Wesen der Kunst bisher merkwürdig zäh an dem Gestaltproblem und seiner besonderen Beziehung auf die Natur festgefroren war. Aussprüche wie: „In großen Kunstperioden bilden die Darstellungsformen der Kunst in ihrem Verhältnis zur Natur und hiemit auch die ihnen zugrundeliegenden Darstellungsfähigkeiten bestimmte und einheitliche Entwicklungsreihen" werden (Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen XXIV, 169) mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit vorgetragen, als wenn es nie eine altgermanische, islamische, iranische, altchinesische, geschweige denn eine allgemein nordische Kunst gegeben hätte, und Größe ausschließlich im Gebrauch von Naturgestalten zur Geltung kommen könnte.

Es wird notwendig sein, zunächst eine klare Grenze zwischen Gegenstand und Gestalt zu ziehen. Ersterer betrifft die Bedeutung, letztere die Erscheinung. Wir sprechen dort gern von „Handlung", hier von „Bewegung": Der Gegenstand handelt von etwas, die Gestalt bewegt sich. Immer aber, auch wenn sie sich in Ruhe befinden, schließen sich die Gestalten im ganzen zum Bildvorgange, dem Gegenstande der Darstellung, zusammen. In ähnlicher Weise setzt sich das Bauwerk aus Einzelgestalten zusammen, die sich als Ganzes zu Zwecken aneinanderschließen: die Säule, der Giebel, das Tor zur Kirche, dem Palast usw.

Die Gestalt, die der Künstler verwendet, ist keine Lichtbildaufnahme des Auges; eine solche läßt sich überhaupt nicht festhalten. Die Übersetzung vom Auge in die Hand geht durch die Innenwelt des Menschen und so leer ist doch kaum ein Geborenes, daß es auf diesem Wege nicht irgend etwas hinzutut oder wegnimmt. Alle Gestalt stammt also aus Vorstellungen, die sich das Ich aus Wahrnehmungen gebildet hat. Nicht nur die Erinnerung, sondern vor allem die geistig vorhandene Vorstellung liefert die Gestalten der Bildenden Kunst (vergleiche dazu E. Löwy). Man sollte meinen, daß die Lichtbilderfahrungen in diesen Dingen zur Genüge klärend gewirkt hätten. Alle Bemühungen der Lichtbildner (Photographen), ihren Aufnahmen künstlerische Wirkung zu geben, laufen schließlich darauf hinaus, Gestalt im Wege der Kammer zu schaffen. Da nun die Kammer nichts anderes tut als Naturgestalt wiedergeben, so kann die künstlerische Gestalt nur in der Wahl des Aufnehmenden liegen, in dem, was er aus dem Motiv durch die Einstellung oder nachträgliche Behandlung der Platte zu machen weiß.

Die Gestalt führt leicht am Kern der Bildenden Kunst vorbei, in der Baukunst deshalb, weil man gern die Ausstattung für das Entscheidende und den Raum rein zweckmäßig ansieht, das heißt seine Verhältnisse

vernachlässigt, in der Bildnerei und Malerei, weil man ähnlich die Darstellung, das heißt das Gefäß, in das erst künstlerisch Form und Inhalt gegossen werden sollen, für das Ausschlaggebende hält. Die Gestalt ist eben das Äußerliche, dem Nichtsachverständigen schon deshalb besonders ins Auge Fallende der Erscheinung, weil es ihm Bekanntes vorführt.

Das Bedürfnis, sich wie der Schriftsteller durch Buchstaben, bezw. bekannte Worte verständlich zu machen, führt den Künstler dahin, seine Bedeutungsvorstellung in eine Erscheinung zu kleiden, die vom Auge sofort verstanden wird. Man darf freilich nie übersehen, daß dabei vorausgesetzt wird, der Künstler wolle sich überhaupt einem Beschauer verständlich machen. Unbedingtes Erfordernis der Kunst ist das nicht. In der Baukunst und dem Zierat kommt eine solche „Bilderschrift" überhaupt nicht in Betracht oder jedenfalls sehr viel weniger als im Relief und dem Gemälde. Es gibt übrigens Zeiten und Kunstbewegungen genug, in denen nicht einmal das Gemälde eine verständliche Darstellung anstrebt. Die Bildende Kunst der Gegenwart zum Beispiel, die rücksichtslos absoluten „Ausdruck" anstrebt, und dem Beschauer ohne Gegenstand und Gestalt Rätsel aufgibt, vernachlässigt das Bemühen, dem Beschauer deutlich entgegenzukommen, derart, daß alle ältere Kunst dagegen glatt lesbar erscheint. Das gewählte Zeichen der Verständigung soll zur Einhaltung geschichtlich wechselnder Übereinkommen verhelfen. Wenn ich Gestalten verwende, die niemand kennt, so muß ich mir, wie das jetzt geschieht, erst Anhänger schaffen, die diese Zeichen verständlich finden.

Erreger der Gestalt ist also das Bedürfnis nach Verständigung. Das gewöhnliche Zeichen, das dafür verwendet wird, ist die Naturgestalt. Soweit sich unsere Vorstellungen ohnehin in ihrem Rahmen abspielen oder von ihr ausgehen, in ihrer Beobachtung wurzeln, hat das natürlich gar keine Schwierigkeiten. Das Lichtbild gibt überhaupt nichts anderes. Die Sachlage erfordert erst Überlegung, wenn es sich um Zeichen für Vorstellungen handelt, die ganz der Innenwelt des Künstlers oder um Kunstgattungen handelt, in denen sich mit Naturformen überhaupt nicht leicht etwas anfangen läßt, so in der Baukunst, oder, wenn ich zum Beispiel landschaftliche Eindrücke in einem Standbilde ausdrücken will, wie es so gern die griechische Kunst getan hat, von dem nordischen Drang, ohne menschliche Gestalt auszukommen, ganz zu schweigen.

Eigenschaften der Gestalt. Die wichtigste Forderung an die Gestalt mit Rücksicht auf den Beschauer ist, daß sie bekannt, also als Verständigungsmittel brauchbar sei. Die Baukunst frettet sich zum guten Teile nur aus diesem Grunde mit der ewigen Säule und die darstellende Kunst mit der menschlichen Gestalt. Es ist überdies so bequem für Beschauer wie Künstler, sich im gewohnt Alltäglichen der Erscheinung zu begegnen. Freilich gilt das Bekanntsein nur, solange die Gestalt Selbstzweck oder Zeichen für eine bestimmte Bedeutung, besonders einen Gegenstand, ist. Jede stark sachlich gebundene, für eine gewollte Wirkung auf den Beschauer berechnete Kunst wird die Gestalten bis zum Schein

der Wirklichkeit treiben. Je mehr der Künstler als Persönlichkeit dem Drange des eigenen Innern folgt, desto nebensächlicher wird das bekannte Zeichen der Gestalt, desto stärker wirkt die Form an sich, also Masse, Raum, Ton und Farbe. Ich brauche an dieser Stelle nicht zu erörtern, daß, wenn der Künstler verstanden sein will, er diejenige Ansicht der Gestalt nehmen wird, die sich dem Verständnis, das der Gegenstand fordert, auf den ersten Blick klar erschließt.

Der gewöhnliche Maßstab für die Beurteilung der Gestalt ist die Richtigkeit, wobei der Vergleich mit der Natur den Ausschlag zu geben pflegt. In Wirklichkeit bestimmt sich nach der Annäherung an die Natur oder sonst einer Vorlage nur das Maß dessen, was der Künstler überhaupt an Gestalt verwendet. Er kann ebensogut ganz darauf verzichten; für die Einschätzung des Künstlerischen ist das Gestaltliche so wenig entscheidend wie das Gegenständliche, obwohl beiden schon in der freien Wahl im Rahmen des sachlich Gebundenen ein Zug der Freiheit innewohnt.

Auch in der Baukunst verstehen wir unter dem Schlagwort „Gestalt" bekannte Gestalten. Da sie in diesem Gebiete nicht unmittelbar der Natur entnommen sein können, wird es sich in den meisten Fällen um solche Gestalten handeln, die sich allgemein durchgesetzt haben, seit längerer Zeit in Übung, also gewöhnlich einer älteren Kunst entnommen sind. So zwingend die Gestalten der Natur für den darstellenden Künstler, so unausweichlich ist überraschenderweise derartig übernommene Erscheinung für den Baukünstler. Es muß doch ungeheuer schwer sein, neue Bauformen aufzubringen und durchzusetzen. Die Bemühungen der Gegenwart scheinen dafür einen günstigeren Boden vorzufinden, als ihn die Entwicklung sonst möglich macht. Bauen heißt im allgemeinen in einer ganz bestimmten Art bauen, gewöhnlich jener, die sich beim Beginne einer religiösen oder Machtbewegung herausgebildet hatte. Der Zwang war in dieser Richtung so groß, daß wir die Kunst nach den nicht selten auf diese Weise herrschend gewordenen „Stilen" einzuteilen pflegen.

Verwendet der Alltagsmensch die Richtigkeit als Maßstab, so der Humanist die „Schönheit". Er versteht darunter ein Idealwesen, das alle Teile des Körpers zu einem nach griechischer Art ewig jugendlich reizvollen Ganzen vereinigt und macht es zum Selbstzweck der Kunst. Das Leben überzeugt rascher als die Kunst, daß solch äußerer Schein ebensowenig das Wesen der Kunst schlechtweg sein kann, wie jede Steigerung zum Übermenschlichen an sich.

Arten der Gestalt. Es gibt keine Kunst, die so sehr auf Wirklichkeit eingestellt wäre, wie die europäische. Deshalb ist es auch so schwer, bei uns das Verständnis für den scharfen Schnitt zu wecken, der wissenschaftlich zwischen Gegenstand und Inhalt wie zwischen Form und Gestalt gelegt werden muß. Das künstlerische Denken unserer Laien ist derart gerade in der Gestalt befangen, daß viele sich eine Kunst ohne solche

bekannte Zeichen überhaupt nicht vorstellen können oder jede solche Regung, wie etwa die islamische Kunst, gern als minderwertig beiseite lassen. Der nordische Mensch ahnt heute noch nicht, daß er sich damit den eigenen Boden unter den Füßen wegzieht. Das Ringen der zeitgenössischen Kunst läßt sich zum guten Teil aus dieser Auflehnung gegen die vom Süden übernommene Auffassung verstehen. Auch ich muß, wenn ich von der „Gestalt" und nicht von der Menschen- oder landschaftlichen Gestalt im besonderen spreche, zunächst auf die Kenntnisnahme dieser grundsätzlichen Voraussetzung dringen.

Die Gestalt kann sein geometrisch oder darstellend.

A. GEOMETRISCHE GESTALT.

Sie folgt, vom Zweckmäßigen ausgehend, gern dem Grundgesetze des Wachstums im Mineralreiche und führt die bekannten Namen der Geometrie. An der Grenze der Form liegen Naturgestalten, die ganz naturfern wie Kristalle in der Einbildung bestehen, zum Beispiel in der der Kinder, Naturvölker, Iranier und Modernen (Kubistische Gestalt). Die geometrische Gestalt ist sonst zumeist als Zier in der Fläche verwendet, im Norden häufig als Muster ohne Ende. Vergleiche mein „Altai-Iran", das diese Art der Gestalt, besonders die Ranken, als entscheidend in den Vordergrund stellt.

B. DARSTELLENDE GESTALT.

Die Gestalten der darstellenden Kunst sind entweder mittelbar oder unmittelbar der Natur oder der älteren Kunst entnommen, alle anderen Möglichkeiten treten gegen diese beiden zurück. Was nicht in diese beiden Gruppen gehört, ist eben nicht mehr sachlich gebundene Gestalt, sondern frei geschaffene Form, gehört also erst in den nächsten Abschnitt. Wir haben es hier zunächst mit der Scheidung von naturferner und naturnaher Gestalt zu tun. Für die Landschaft vergleiche M. Stiaßny „Bodenständiges und Fremdes in der chinesischen Landschaftskunst" (Kunde, Wesen, Entwicklung 174 f.).

a) Naturferne Gestalt.

Die naturferne Gestalt benutzt gewisse Ruhe- oder Bewegungszeichen der lebenden Natur, um damit Gestaltanregungen auszulösen, die im Dienste einer Bedeutung wirken sollen. Wir nennen sie gern Typen oder Sinnbilder, wobei entweder Einzelzüge oder das Ganze der Erscheinung in kennzeichnenden Merkmalen herausgegriffen wird. Vergleiche dazu E. Diez, „Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei und ihre Gestaltung" (Kunde, Wesen, Entwicklung 116 f.).

b) Naturnahe Gestalt.

Diese Art Gestalt stellt die Natur schauspielernd derart in den Vordergrund, daß sie mit der Wirklichkeit wetteifert. Dabei handelt es sich nicht etwa nur um Körper, sondern ebenso um die Raum- und Lichtdarstellung wie die örtlichen Farben.

α) Körperdarstellung.

Ein natürlich gegebenes Festes, das dem Auge aus der Wirklichkeit bekannt ist. In erster Reihe kommt natürlich die Menschengestalt in Betracht. Ich kann weder sie noch die Landschaft usw. hier behandeln, sondern will nur einige die Einteilung betreffende Bemerkungen machen.

Die äußere Gestalt des menschlichen Körpers — ich rechne dazu auch die wissenschaftliche Form des Nackten, die Anatomie — kann unter den Rückwirkungen der Form sehr verschiedener Art des Sehens unterliegen. Bekleidung, Handlung usw. bilden Sonderabschnitte, die durchzuparagraphieren an sich schon viel Raum erfordern würde. Wann wird man anfangen, das alles „exakt", das heißt auf Grund der Beobachtung am Kunstwerke zu bearbeiten? Einzelne haben einen Anfang gemacht, ohne den Blick auf das Ganze zu richten. Neben den Typen steht zu allen Zeiten die Natur in ihrer Mannigfaltigkeit und die auch ihr unmittelbar gegenüber notwendige Ausscheidung nebensächlicher Einzelheiten. Die Karikatur und andere Arten absichtlicher Charakteristik sind hier zu behandeln. Ebenso jedes andere Abweichen von der Natur in der Gestalt von Fabelwesen, Masken und dergleichen mehr. Daneben die Landschaft usw.

β) Innere Gestalt.

Sie haftet am Körper als Ausdruck von Gemütsbewegungen. Vom Gegenstand unterscheidet sich die innere Gestalt dadurch, daß die Bedeutungsvorstellung hier ersetzt oder besser ausgefüllt ist durch jene Züge an der äußeren Gestalt, die im Körper ausgelöst werden, sobald in Seele oder Geist eine Bewegung erfolgt. Darwin und seither unzählige andere haben diese Wechselwirkung bearbeitet und für Künstler verwendbar darzulegen gesucht. Die innere Gestalt ist wohl zu unterscheiden vom Ausdruck im Sinne des seelischen Gehaltes. Dieser „Inhalt" liegt im Künstler selbst, ist ein dauernder Zustand seines Charakters, seines Temperamentes, wechselt dem Grade nach höchstens mit dem Lebensalter. Gestalt dagegen beruht auf Beobachtung der Außenwelt in ihren Ausdruckbewegungen, kann bald an diesem, bald an jenem Lebewesen beobachtet werden und durchaus unabhängig und sachlich neben Ausdrucksbewegungen einhergehen, die vorwiegend persönlich und unveränderlich sind. Innere Gestalt läßt sich ebenso in Reihen geordnet bildlich festlegen wie äußere Gestalt. Ihre Unterabteilungen gliedern sich nach Physiognomik, Mimik usw. Die innere Gestalt herrscht in dem Werke der

Sprachkunst vor, sie, nicht die äußere Gestalt, ist dort die „Gestalt" schlechtweg. (Vergleiche Potpeschnigg „Planmäßige Wesensbetrachtung in der Dichtkunst", Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum XL, 1917.)

γ) Raumdarstellung.

Das Auge nimmt Raum wahr infolge einer Einrichtung der Netzhaut, die ihm ermöglicht, die Tiefe abzutasten. Es wird also den freiräumigen Künsten wie Bau- und Bildkunst gegenüber seine natürliche Arbeit verrichten, dagegen in allen Flächenkünsten Anweisungen vorfinden müssen, die ihm ermöglichen, den gewohnten Weg, vom Schein ausgehend, zurückzufinden.

Die Gestalt hat also noch eine sehr wesentliche Aufgabe insofern zu erfüllen, als an ihr nicht nur die Körper, sondern auch Raum, Licht und Farbe wie selbstverständlich faßbar werden sollen. Freilich die Baukunst, Bildnerei und die Kleinkünste erzeugen Raum, Licht und Schatten im natürlichen Raume. Aber unsere Malerei und Zeichnung sind durchaus auf Darstellung gewiesen, um in natürlicher Art verstanden zu werden.

Die Einordnung eines Körpers in seine Umgebung, sei es in den Raum an sich (Raumdarstellung) oder in der Erscheinungswelt dieses Raumes, ist eine außerhalb des eigentlich Künstlerischen liegende Aufgabe. Wir glauben, daß die dafür wissenschaftlich festgestellte Art, die Perspektive, auch eine künstlerische Lösung bedeute. In Wirklichkeit bezieht sie sich auf die sachlich gebundene Raumdarstellung, nicht auf die für die Kunst allein maßgebende Raumwirkung. Davon später unter „Form". Zur Frage der „Verkehrten Perspektive" vergleiche das Ursprungsbuch.

δ) Beleuchtung.

Wie bezüglich der Raumdarstellung glauben wir auch mit der Wiedergabe der natürlichen Beleuchtung eine künsterische Aufgabe zu lösen. In Wirklichkeit liegt eine solche Lösung jenseits der Darstellung und es besteht immer eine Spannung zwischen der Erfüllung dieser natürlichen Gebundenheit und der rein künstlerischen Wirkung von Licht und Schatten im Tone. Nordlicht, Freilicht usf. geben Beispiele der Einteilung der Beleuchtung.

ε) Ortsfarbe.

Die Wiedergabe der natürlichen Farben ist eine Forderung, die sich mit der künstlerischen Farbenwahl kreuzt.

c) Überlieferte Gestalt.

Zu allen Zeiten steht neben dem Erinnerungsbilde, der Vorstellung und dem Modell ein drittes, jene Gestalt, die im Sinne von Zeit, Ort oder Gesellschaft gesehen wird. Wenn Peiresc die Monatsbilder des

Chronographen von 354 nachzeichnet, so werden eben aus den Gestalten des vierten Jahrhunderts solche des 17. und wenn Villard d'Honnecourt einen Löwen nach dem Leben zeichnet, dann wird eine gotische Portalfigur daraus.

Diese zweite Hauptquelle für die Gestalt ist also die gleichzeitige Gewohnheit. Dazu kommt die ältere Kunst. Es ist ganz natürlich, daß der einmal gebahnte Weg von der Natur oder dem Zwecke zur Kunst als bindend betrachtet wird, besonders wenn andere als gestaltliche Werte im Wesen des jeweiligen geistigen Zustandes liegen. Die Einteilung der übernommenen Gestalt wird denn auch von diesen anderen Werten auszugehen haben. Kunstbewegungen, die selbst nicht auf Gestalt eingestellt sind (wofür Anzeichen schon im Verhältnisse der Naturbeobachtung vorliegen), werden leicht auf Kunstwerke, Künstler und Kunstströme zurückgreifen, in denen nach ihrer Auffassung die Kunst das Höchste in der Übersetzung von Zweck — oder Natur — in Kunstform geleistet haben. Wie für Japan zu allen Zeiten China, für das buddhistische China Indien, so war in Europa immer Rom und für dieses Hellas der Urquell der Beschaffung von Gestalt (Klassizismus). Daneben kommen die großen Meister jedes Kreises in Betracht (Eklektizismus). Vor allem schafft das Kunstwollen der ausschlaggebenden Mächte Hof, Kirche und Bildung seine Kunsterscheinungen selten neu, sondern übernimmt sie entweder aus der älteren bodenständigen Kunst oder führt sie von auswärts ein. Wir sind im Abendlande gewohnt, die Wiederholung (Kopie) nicht viel zu beachten, wenn sie in der Absicht vorgenommen ist, das Urbild getreu wiederzugeben, außer es handelt sich um strittige oder inzwischen verlorene Schöpfungen. Darauf kommt es hier nicht an. Vielmehr möchte ich die Wiederholung nur soweit heranziehen, als sie Selbstzweck des künstlerischen Schaffens war. Es scheint, daß ein bestimmter asiatischer Kunstkreis, der mazdaistische, die Wiederholung im Rahmen der religiösen Kunst verlangte und diese Übung von dort aus in alle mit Iran zusammenhängenden Länder, Armenien und China an der Spitze, überging.

In den Rahmen des Gestaltproblems gehört zum guten Teile die „stilkritische Methode". Sie betrachtet und vergleicht Körperbildung, Faltenwurf, landschaftliche Einzelheiten und dergleichen mehr, sollte aber zu einer planmäßigen Arbeit über die Erscheinung überhaupt, also Gestalt und Form ausgebildet werden. Vgl. die Arbeiten von Tikkanen.

Kunst ist das Mittel, eine Innenwelt anschaulich in Erscheinung umzusetzen. Solange ich mich dazu der Gegenstände allgemein menschlicher Zustände bediene und Gestalten der Natur dafür verwende, bin ich mehr oder weniger abhängig. Daher wird ein folgerichtiges Handeln schließlich darauf hinausführen, sich von den Gegenständen und Gestalten der Außenwelt ganz fern zu halten und sich zu bemühen, ausschließlich durch Formen zu veranschaulichen. Es wird dadurch der Irrtum vermieden, den in Anschluß an Kant die Hegel-Schule gezeitigt hat, indem sie die Freiheit

im alltäglichen Gewande verkörpern zu können glaubte. Erst die Bildende Kunst der Gegenwart arbeitet sich wund, um ohne Gegenstand und Gestalt durchzudringen. Wenn das im Handumdrehen ginge!

Belege: Alex. Weltchronik 144 f. Über Gestalten der Architektur handelt „Spalato, ein Markstein“ (vergleiche dazu Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien). Die Bildende Kunst der Gegenwart 95 f., Kleinarmenische Miniaturenmalerei 21 (Typenvergleich von Zierat). Ebenso Altai-Iran 153 f. Für Bauen und Zieren vergleiche Mschatta, Amida und das Armenienwerk an vielen Stellen, letzteres für die Gestalt im besonderen 345 f., Ursprung 177. Der Vortrag über „Bildlose Religionen“ geht der Eigenart der Gestalt im Norden nach (Ursprung 88 f.).

4. FORM.

Ein Kunstwerk ist im Sinne der Form sinnfälliges Erlebnis des Auges an einem Werke der Hand, das eine bedeutungsvolle Wirkung auslösen soll. Jede Persönlichkeit hat ihre eigene Art sich zu geben, sie kann so stark sein, daß dadurch die ständige Art (Gestalt) zurückgedrängt wird und die persönliche Haltung in der Wirkung völlig den Ausschlag gibt. Diese auf die Haltung zwischen Ruhe und Bewegung eingestellte Eigenart nennen wir Form. Sie prägt sich in der künstlerischen Äußerung einer Persönlichkeit oft stärker aus als in der Natur selbst, dem Auftreten des eigenartigen Menschen.

Die Form ringt mit der Gestalt, dem bekannten Zeichen, um ihr Recht; die Spannung zwischen beiden ist eines der stärksten Anzeichen künstlerischer Erregung. Für die Form gelten von vornherein fast alle die ästhetischen Eigenschaften, die schon an der Natur wahrzunehmen sind. Es liegen mannigfache Versuche vor, den Formfragen planmäßig in bestimmter Arbeitsart nachzugehen. A. Hildebrand brach ihr Bahn und seither ist allmählich eine geradezu wuchernde Einseitigkeit in dieser Forschungsrichtung eingetreten, weil sie viele für die allein fachmännisch zulässige betrachten. Hildebrand hat den für einen deutschen Bildhauer unbegreiflichen Fehler begangen, sein Buch nicht nur vom Südstandpunkte, sondern zudem in einer so eigenwilligen Sprache zu schreiben, daß er darin kaum den Berufsästhetikern nachsteht. Riegl hat ihn noch überboten, vor allem auch darin, daß er dem Deutschen ausweicht und sich in einem das übliche Maß weit überbietenden Gebrauch von Fremdwörtern gefällt.

Form ist im Gegensatz zu allem sachlich Gebundenen von Gegenstand und Gestalt, die auf den Schein losgehen und uns etwas vortäuschen, künstlerische Wirklichkeit und hat nichts zu tun mit Natur und Naturgesetzen. Dabei ist auch die Form Sinnbild und bleibt Künstelei, wenn sie das nicht ist. Ihrem Wesen nach sollte sie eben die unmittelbare Auswirkung des Inhaltes sein. Es ist daher ein wenig künstlerisches Verfahren, aus einem Naturvorbilde durch „Stilisieren“ ein Kunstwerk

machen zu wollen. Dieser falsche Ansatz, der Liebhaber und Handwerker glauben macht, Kunst ließe sich erzeugen, hat insbesondere in Deutschland viel Schaden angerichtet. Cornelius (Elementargesetze der Bildenden Kunst) setzt den Standpunkt derart alltäglich herab, daß kaum noch der Anstieg zur Höhe zu finden ist. Die Schönheitsgesetze, die er der Beobachtung des Schaffenden empfiehlt, gelten nur für die Erscheinung in ihrer natürlichen Gebundenheit; mit Kunst selbst, die Ausdruck ist und kein derart allgemein gültiges Gesetz kennt, haben sie wenig zu tun. Das Künstlerische liegt eben im Gegensatz zum Ästhetischen darin, daß diese Gesetze im Dienste der Wirkung ebenso bestehen wie umgestoßen werden können.

Erreger der Form ist also der seelische Zustand des Künstlers, seine Natur und seine Gemütsanlage an sich, der zeitliche Wandel mit dem Wechsel von Ruhe und Erregung, beziehungsweise all den Zuständen, die damit zusammenhängen. Aus dieser Voraussetzung wird die Form. Ihr Ziel ist, im Sinne des Erregers zu wirken. Kunstwerke gleichen Kristallen, die aus geistigen Zuständen in der Person eines Schöpfers wie aus einer Lösung, die sich abkühlt und verdunstet, anschießen und wachsen. Wir können am fertigen Kristall Formen nachweisen, aber wir können nicht sehen, wie sie entstehen. Sie sind da und wachsen. Das allein läßt sich beobachten. Genau so ist es mit den Formen des Kunstwerkes. Kunstrichtungen, die den Nachdruck ausschließlich auf die Form legen, sind gewöhnlich solche, in denen der Künstler durch einen Machthaber zu Äußerlichkeiten der Aufmachung (Inszenierung) gedrängt wird und den Mangel innerer Freiheit durch verstandesmäßiges Grübeln ersetzen muß.

Formfragen werden gelöst im Wege der „Anordnung“. Zwar zwingt auch der Gegenstand durch sein Losgehen auf Deutlichkeit, die Gestalt ähnlich durch die Neigung zur Wahrheit dazu, aber wir nennen „Anordnen (Komponieren)“ im engeren Sinne doch gern gerade das Abwägen der Form. Dieses Anordnen richtet sich entsprechend der Erscheinung überhaupt und der Gestalt im besonderen in der Form auf Masse, Raumwirkung, Ton und Farbe.

Belege für Formfragen: Alex. Weltchronik 127 f., Die Bildende Kunst der Gegenwart 106, 176, 263 f., Armenienwerk 460, Ursprung 185. Einige kennzeichnende Einzelfälle werden von mir behandelt im Goethe-Jahrbuch XVII, 1896 (Leonardos Abendmahl) und in der Beilage zur Münch. Allg. Zeit. 18. I. 1902 (Rembrandts Anatomie), von H. Glück „Die beiden sasanidischen Drachenreliefs, Grundlagen zur seldschukischen Skulptur“ 1917 und K. Ginhart „Das christliche Kapitell zwischen Antike und Spätgotik“ 1923 (Beiträge 3). Grundsätzlich war auf Formfragen zuerst mein Buch „Das Werden des Barock“ 1898 eingestellt.

A. MASSE.

War der Körper das Bekannte der Erscheinung, das leicht verstanden werden kann (dessen Gestalt), so ist die Masse die lediglich im Kunstwerke vorhandene Wirklichkeit dieser Erscheinung als fester Halt des Auges. Die Masse kann ein Punkt oder eine Linie sein und sich ganz auflösen, sie kann aber auch in der Fläche aus Linien und Farben zusammentreten und so endlich wirklich oder scheinbar dreiräumig, das heißt als eigentliche Masse in einem Block zustande kommen. Die formalen Eigenschaften der Masse, von welcher Art sie immer sei, bleiben Ruhe oder Bewegung. Ich kann Punkte in ihrem Zusammenwirken, Linien, Flächen, Blöcke in eine ruhige oder bewegte Ordnung bringen und nenne das sie der Masse nach anordnen. Ich kann einen Teil dieser Masse auch auffällig machen und so durch die Anordnung ein bestimmtes Wesen betonen. Freilich kann solche Auffälligkeit auch durch die andern Teilwerte der Form, durch Raum, Ton und Farbe erzielt werden. Die Masse wirkt dann doch gewöhnlich irgendwie mit.

Masse ist also die Gesamtheit der Körper nach Fleck, Linie, Fläche und Block, bezw. ihrer Anordnung als Umriß, Verteilung der Linienzüge und Richtungen oder in Auswägung ihrer Verhältnisse. Als Sinnbild könnte Dürers Formkörper in der Melancholie gelten. Gegenstand und Gestalt treten völlig zurück, ein auf dem Werte „Masse" allein aufgebautes Kunstwerk könnte ihrer überhaupt entbehren. Sie umfaßt die Werte, die wir als zierend (dekorativ) bezeichnen. Es gibt Kunstbewegungen, die sie ganz vermissen lassen und nur Gestalten, womöglich nach der Natur, geben und andere, in denen die Gestalt sich völlig dem Zwange der Fleckenwirkung, des geschlossenen Umrisses, der geschwungenen Linie u. dgl. unterordnet. Man kann Gegenstand und Gestalt aus solchen Kunstwerken entfernen und sie behalten in dem rein formalen Reste doch immer noch einen künstlerischen Wert.

a) Der Punkt.

Beim Punkt spielt die Größe keine Rolle, es handelt sich nur darum, daß ein abgerundeter Fleck an sich Gegenstand der Anordnung ist, sowohl im Verhältnis zu anderen, die Fläche füllenden Formenwerten wie zum Rahmen und ebenso in seinem Verhältnis zum umgebenden Freiraum, wie in der Bildnerei und Baukunst.

b) Die Linie.

Es handelt sich hier nicht um die Linie, die etwas wiedergibt, etwa den Umriß einer Naturerscheinung, sondern um reine Form, ohne Rücksicht auf die Gestalt, die Linie, deren Verlauf aller sachliche Wert untergeordnet wird.

Der Masse, ob sie sich nun in Flächen oder Körpern äußert, sind Richtungen eigen, Linien, denen als solchen jeder räumliche Wert abgeht,

nicht nur in Flächenkünsten, sondern ebenso in Bau- wie Bildwerken. Unter diesen Richtungen haben einige besondere Bedeutung: die Senkrechte, insbesondere als Mittellot, die Wagrechte, vor allem als Grundlinie und die Schräge (Diagonale), sobald sie das ganze Kunstwerk gleichmäßig durchzieht.

Der Mensch als Schöpfer des Kunstwerkes trägt in die Kunst gewisse Gewohnheiten seines Körpers und von dessen Verhältnis zur Umgebung hinein, die in Kunstströmen, die hauptsächlich vom menschlichen Körper ausgehen, also darstellend sind, wie Gesetze beobachtet werden. Dahin gehört zum Beispiel die Lot- und Wagrechte, als Maßstab aller anderen Richtungen nicht nur, sondern vor allem als Ausdruck des Aufrechten und Lagernden. Kunstströme, die rein schmückend ohne die menschliche Gestalt vorgehen, wissen von einer solchen Bewertung viel weniger. Sie legen mehr Gewicht auf einen durchgehenden Linienschwung, den dann darstellende Strömungen übernehmen, durch die Gegenüberstellung mit der Lot- und Wagrechten heben und durch Parallelführung von Linienzügen in ihren Richtungen ergänzen. Belege: „Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung“ für das Hegeso-Relief, A. Wachsberger, „Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans“ 1916 (Arbeiten III).

c) Die Fläche.

Alles was von Punkt und Linie gesagt wurde, gilt in erster Linie für ihre Anordnung in der gerahmten Fläche. Doch kann auch die Fläche an sich Mittel der Wirkung sein, die Malerei der Gegenwart baut ihre Farben danach auf. Der Umriß (die Silhouette) muß nicht in der Fläche liegende Körper umfassen; er wirkt nur in der Fläche, hält aber die Körper ebenso im Freiraum wie in der Tiefe der Bildfläche massig zusammen. Seine Aufgabe ist eben eine solche im Dienste der „Masse“. Diese ist immer flächenhaft zu erfassen, auch wenn die sie bildenden Körper im Raume hintereinander liegen. Für die Massenanordnung kommt nur die Wirkung als Fläche in Betracht. Das ist eben das Zierende (Dekorative) an der Masse und daraus erklärt sich, warum der Punkt und die Linie ebenso in den Kreis der Masse gehören wie der Block.

Belege: Der „Schrägschnitt“ ist eine Anordnung der Masse in Flächen, vergleiche Altai-Iran 140, 273. Ebendort S. 204 wird die „Mehrflächigkeit“ behandelt, S. 149 die „Muster ohne Ende“.

d) Der Block.

Der Bau des massigen Blockes ist, wenn er überhaupt das künstlerische Empfinden bestimmt, von ähnlichen Regeln abhängig wie der Bau der Flächenwirkung an sich. Es gibt gewisse Wesenszüge der Form, die einzelnen Erdräumen, Menschheitsgruppen oder Zeiträumen dauernd eigen sind und den Blick von vornherein in deren Bahn lenken. Antike und Renaissance bauen Masse im Dreieck (Giebel) stehend auf. Der alte

Orient kennt nur die viereckige, womöglich streifenförmige Anordnung, Mittelasien verteilt farbige Streumuster über die Fläche und Ostasien weiß sich künstlerisch schon schwarz-weiß mit Punkt und Strich in der Fläche verständlich zu machen. Es handelt sich für uns immer nur um die Feststellung und Sichtung des Mannigfaltigen der Form, nicht um Aufstellung von Gesetzen, die doch nur im Rahmen bestimmter Entwicklungen bestehen.

Größe kommt in der Bildenden Kunst nicht nur durch tatsächliche Masse zustande: sie kann mitwirken, aber auch durch die Form allein bewirkt, bezw. vernichtet werden. Größe kann im kleinsten Ausmaße liegen, ich erinnere an Dürers Christus am Kreuz in Dresden, an alle Werke des Michelangelo. Sie sprengen geradezu den Rahmen, weil sie im Raum, in der Körperform oder der Haltung Größe aufweisen, die an sich wirkt. Das Zusammenhalten der Körper in einem geschlossenen Blocke zwingt zum Festhalten an der Bildfläche, obwohl ihre Darstellung im Tiefenraume zum Aufgeben des Zusammenhanges in dieser Fläche drängt. Daraus entsteht eine ungemein fruchtbare Spannung.

Belege für die Fragen der „Masse“: Bildende Kunst der Gegenwart 26, 37, 107, 184, Armenienwerk 546, Ursprung 183. Dazu Berstl, Das Raumproblem in der altchristlichen Kunst (Arbeiten XVII).

B. RAUMWIRKUNG.

Hatte man sich seit Winckelmann vorwiegend auf Körperwerte, besonders auf die Schönheit der nackten Gestalt und des Gewandes eingestellt, so ist es jetzt üblich, ebenso einseitig den Raum zu behandeln. Die Kunstforscher merken selbst nicht, daß sie damit aus dem südlichen in das nördliche Fahrwasser gleiten. Es gibt Kunstrichtungen genug, denen (wie der griechischen Kunst) die Gestalt Ausgangspunkt der Bildenden Kunst überhaupt ist. Man lese Hildebrands „Problem der Form“ und wird finden, daß es sich darin eigentlich um die räumliche Klärung der Gestalt handelt. Das kommt vielleicht am schlagendsten heraus im Vorwort, wonach Kunst die architektonische Weiterentwicklung des Imitativen (der Gestalt) ist. Sooft auch gegen diese Auffassung Stellung genommen wurde, kehrt sie doch in der Kunst naturgemäß in solchen Zeiten immer wieder, die der eigentlich schöpferischen Persönlichkeit entbehren. (Vergleiche dazu schon Schopenhauer, Nachlaß [Frauenstädt], 136, und Hausegger, Die künstlerische Persönlichkeit, 7.)

Mit der Raumfrage betreten wir jedenfalls jenes Gebiet, das heute am meisten besprochen wird, ja von vielen als der einzige für den Kunstforscher in Betracht kommende Wert behandelt wird. Hildebrand, der damit seine eigene Kunst rechtfertigte, hat Riegl und Wölfflin mit fortgerissen. Die Einschränkung auf Raumfragen gilt für die einzige streng wissenschaftliche Arbeitsart: man dürfe sich nicht durch die lebenden Quellen der Bildenden Kunst beeinflussen lassen, sondern müsse

möglichst in der Annahme eines inneren, logischen Entwicklungszwanges vorgehen. Auf Grund dieser Einseitigkeit wird der Schein einer strengen geistigen Durchdringung des Arbeitsstoffes erreicht. „Die konsequente Analyse der Kunstwerke auf den Begriff der Raumdarstellung hin und das damit verbundene offensichtliche Bemühen, dem dargestellten historischen Prozeß den Charakter der Denknotwendigkeit und somit der unlösbaren Einheit zu verleihen — das sind die wesentlichen Züge einer Art kunsthistorischen Denkens, die, der älteren Generation der heutigen Kunsthistoriker fremd und auch mit der Richtung Heinrich Wölfflins nur durch gewisse allgemeinste Tendenzen verbunden, ihre höchste und auch in unserem Falle maßgebende Formulierung in den Schriften Riegls erfahren haben“ (Heidrich, Beiträge 85).

Ist die Wirkung der Masse an den Flächeneindruck gebunden, so geht dagegen der künstlerische Raum auf Tiefenwirkung aus. Diese kann entweder durch den natürlichen Freiraum gegeben sein, den wir an Linien, Flächen, Tonwerten usw. absehen, oder er kann dargestellt sein und dann bedarf es bekannter Zeichen, um ihn lebendig wirksam zu machen.

Der künstlerische Raum ist nie durch einfache Messung feststellbar, sondern, wenn er einen Ausschnitt aus dem wirklichen Raume bedeutet, nur in seinen Verhältnissen bezw. in seiner Wirkung zu erfassen und, wo er in einer Bildfläche gesammelt erscheint, in der Art, wie die Tiefenbewegung im Verhältnis zur Bildfläche durchgesetzt ist.

Das Tiefenhafte hat an sich nichts mit Raumdarstellung zu tun. Es kann der Eindruck einer Bewegung von der Bildfläche weg in den Scheinraum erweckt werden, es kann aber der Raum auch aus der Tiefe heraus dem Beschauer entgegen wachsen. Das eine ist mehr in der Darstellung der Nähe mit menschlichen Gestalten der Fall (Raffael erzwingt diesen Eindruck in der Sixtina nachträglich durch die Bühne), das andere ein Drang, der öfter in der Landschaftsmalerei beobachtet wird (Rembrandt, Nachtwache).

Der Landschaftsraum ist Ferne, worin der Mensch nur eine der vielen Einzelheiten bildet. Ostasien kennt in der Zeit der Blüte überhaupt keinen anderen Raum. Tier und Vogel werden ebensooft im unendlichen Raume dargestellt wie der Mensch. Ein Ast oder ein Fels, in die Bildfläche hereinragend, genügt zur räumlichen Andeutung. Das Abendland müht sich, den Raum zu begrenzen.

Im Gegensatz zur Perspektive, die der Raumdarstellung dient, arbeitet die Raumwirkung mit den Mitteln der Überschneidung, Deckung, Raumschiebern u. dgl. mehr.

Die Bildfläche ist mit dem räumlichen Empfinden und dem Rahmen eine aus nordischem Drange in die Bildende Kunst gedrungene Einführung. Der Süden hat darauf nie für sich allein kommen können, weder in Ägypten noch in Mesopotamien setzt sie sich durch, die entscheidenden Schritte tut erst der Grieche. Der Drang kommt im Norden selbst durchschlagend mit dem landschaftlich-räumlichen Empfinden des Dargestellten zur Geltung.

Die Grundfläche kann als lebloser Grund genommen sein, auf den die Gestalten wie aufgelegt erscheinen, kann in eine Spannung mit der Bildfläche treten, wenn sie eine Tiefenbewegung auffängt, und kann endlich selbst zur Bildfläche werden, wie in Iran. Belege für Raumfragen: Bildende Kunst der Gegenwart 106, 183, 269; Armenienwerk 554, Altai-Iran 191, Ursprung 185, Berstl, Das Raumproblem in der altchristlichen Kunst (Arbeiten XVII).

C. TON.

Was die Beleuchtung in Gestalt-, ist der Ton in Formfragen: Licht und Schatten der Erscheinung rein auf ihre Verbindung oder den Gegensatz in der Fläche, also auf tonige Wirkung hin betrachtet, dabei auch im Rahmen der Form öfter Träger fortwährenden Wechsels.

Für den Kunstforscher ist wohl, sobald er den Blick auf Nord und Süd gerichtet hält, die wichtigste Unterscheidung auf dem Gebiete der „tonigen" Werte, die Trennung von Körperlicht und -schatten und Raumlicht und -schatten. In der Baukunst handelt es sich zweckmäßig freilich nur um „Beleuchtung", doch ist auch dort künstlerisch die Berechnung der Raumwirkung im Ton durchschlagend. Beim Bilden und Malen wird weniger mit dem natürlichen Lichte gerechnet, mehr drängt sich die im Werke eingeschlossene Kunstform von Licht und Schatten in den Vordergrund. Der menschliche Körper „rundet sich" in Licht und Schatten. Eine Kunst, die von ihm ausgeht, wird dieses Runden im ganzen und einzelnen (die „Modellierung") als Hauptaufgabe ebenso betrachten, wie anderseits eine Kunst, die von der bildhauerisch nicht darstellbaren Landschaft ausgeht, nicht Übergänge von Licht und Schatten, sondern Flecken in der Bildfläche nebeneinander erscheinen läßt. Wenn man die eine Art plastisch, die andere Art malerisch nennt, so trifft die Bezeichnung nicht ganz zu, weil eben Körper und Raum, Mensch und Landschaft und nicht zwei Werkarten Ausgangspunkt der Trennung sind.

Freilich kann ich auch in der Bildnerei mit Hell und Dunkel allein, das heißt im Ton ohne Darstellung und bekannte Gestalt künstlerische Wirkungen auslösen. Als Beispiel sei ein Grabstein von Paul Größner in München auf dem Schwabinger Friedhofe genannt („Die Kunst", XX, S. 288). Hier wirkt wohl der Rohstoff, sowie dessen Glanzlichter erzeugender Schliff mit. Aber er erweist doch die schlichte Möglichkeit einer Kunst, die jetzt so sehr gesucht wird. Vergleiche dazu Altai-Iran 88.

Die Landschaft zeigt immer etwas Unzusammenhängendes in ihrem tonigen Aufbau, Botticelli meinte daher mit Recht, ein an die Wand geworfener Schwamm ergebe eine Landschaft. Wenn beim Körperlicht die allmählichen Übergänge, das Helldunkel und die Nordlichtverwendung aufkommen konnten, so beim Freilicht der Landschaft die Hellmalerei, Flecken- und Augenblickswirkung (Impression). Ausschlaggebend für die Entwicklung des farbigen Helldunkels war der „gotische" Altarschrein. Ich hoffe, darüber bald eine Institutsarbeit von E. Klebel vorlegen zu können.

Grünewald darf nicht als Sonderling, sondern muß wie Rembrandt als der eigentliche Vertreter des Nordens gewertet werden im Gegensatz zu Dürer und Rubens, die sich zu stark vom Süden aus der Bahn werfen ließen.

Hat man erst einmal den Glauben an die Notwendigkeit, ein richtig beleuchtetes Ding im Bilde vor sich haben zu müssen, überwunden, dann fängt man allmählich an, den Boden zu gewinnen, den die Entwicklung des Südens verloren hat, indem sie sich nicht genug damit tun konnte, (Körper statt Masse und) Beleuchtung statt Ton zu geben. Der seelische Gehalt, den der Ton zu geben vermag, wirkt nicht nur an der menschlichen Gestalt; er wirkt auch ohne Gegenstand und Gestalt für sich allein.

Belege für Tonfragen: Bildende Kunst der Gegenwart 187, Armenienwerk 560, Ursprung 187.

D. FARBE.

Farbe im formalen Sinn ist im Gegensatze zur Farbe des Rohstoffes und der Gestalt eine rein in Stimmung und Geschmack hervortretende Neigung, die persönlichen Ursprunges ist, ob die Wahl nun von einer gesellschaftlichen Menge oder einem Einzelnen ausgeht. Es lassen sich dafür nicht, wie für die Farbe in Rohstoff und Gestalt, irgendwelche Bindungen angeben. Auch die Ergänzungs(Komplementär)farben können ebensogut gesucht wie gemieden werden, das hängt ganz von der Wirkung ab, die ich im Dienste eines seelischen Gehaltes oder einer sinnlichen Wirkung durchsetzen will.

Die Bildende Kunst der Gegenwart fängt in Ton und Farbe ganz ihre eigenen Wege zu gehen an, das einst unbewußte Schaffen der Primitiven bewußt durchdenkend. War der christliche Norden zum Teil von der menschlichen Gestalt auf die Landschaft als Ausdrucksmittel übergegangen, so war es der Gegenwart vorbehalten, darüber hinaus den Versuch zu wagen, Wirkung ohne Darstellung und Natur zu geben. Sie mußte freilich auf die wichtigste Aufgabe der Gestalt, an Bekanntes anzuknüpfen und Raum zu vermitteln, verzichten und ist nun daran, sich einen Weg ins Unbekannte zu bahnen. Sie hat es zunächst mit vorwiegend geometrischen Gestalten getan und wird insbesondere im Gebiete der Farbe noch weitere Wege zu finden wissen. Man lese nach, was Burger, Einführung, vorbaut und nachfüllt.

Belege für Farbenfragen: Bildende Kunst der Gegenwart 70, 190, Armenienwerk 566, Ursprung 188, Mschatta 271 behandelt das Tiefendunkel, Altai-Iran 66 die farbige Zellenverglasung, 210 die Durchbrucharbeit.

Persönliche Freiheit. Das eigentliche Kunstwesen liegt in dem nach innen gerichteten Blick des Künstlers, der allein imstande ist, anschaulich neues Leben aus Menschenhand zu schaffen. Der sachlichen

Gebundenheit, die von der Erdenschwere ebenso ausgeht wie von den Einwirkungen der eigenen Vergangenheit, der Nachbarn und ferner Kunstkreise im Wege irgendwelcher natürlicher oder gesellschaftlicher, vom Zufall abhängiger Verbindungen, steht die persönliche Freiheit gegenüber, jene Lebenseinheit, es sei im Einzelmenschen oder einer Einzelgemeinschaft, die der eigentliche Träger des Künstlerischen ist. Hier am stärksten quillt der Born des Ursprünglichen, Frischen und Lebenskräftigen, das vor allem der Beachtung des Entwicklungsforschers würdig ist, auch wenn es nicht gerade von der Gegenwart verstanden wird.

Die bisher betrachteten Werte, Stoff und Werk, Gegenstand und Gestalt, dazu die Form sind mehr oder weniger greifbare Wirklichkeiten, die in der Zeit allgemein zutage liegen. Dem steht gegenüber ein Wert, der dem Künstler ermöglicht, ohne schroffe Abweisung des Alltagsgewohnten seinen Flug in die Fernen des eigenen Innern zu nehmen, Natur und Leben nach dem eigenen seelischen Drängen zu formen. Hier öffnet sich die Möglichkeit einer Entwicklung ohne Gegenstand und Gestalt, rein auf jene Formen gerichtet, die wir eben kennen lernten und die nichts mit vorhandenen Lebewesen zu tun haben. Linien, Flächen und Körper, die Mittel der Masse, dann Flecken in Ton und Farbe, die ungeahnte Wirkungen schaffen, eröffnen Möglichkeiten, die über handfertige Spielerei hinausgehen, sobald ein bestimmtes seelisches Drängen sie eingibt. In diesem Sinne etwa denkt mancher Suchende der Gegenwart, ohne daß es ihm gelingt, von der Mitwelt verstanden, geschweige denn anerkannt zu werden. In diesem Sinne hat auch als leidenschaftlich mitstrebender Künstler, nicht als Historiker, Burger seine „Einführung in die moderne Kunst“ geschrieben. Spricht aus ihm nur die Großstadt mit ihren bewußten Willensregungen? Ist es künstlerisch unverständlich, wenn manche den menschlichen Körper in seiner fleischigen Nacktheit grauenhaft finden (Meyrink, Des deutschen Spießers Wunderhorn II 116)? Wir warten in allen diesen „Verkehrtheiten“ auf den Großen, der sie jedem begreiflich, ja selbstverständlich machen soll.

Der wichtigste Erreger der Bildenden Kunst wie der Kunst überhaupt ist jener seelische Innendrang, der neben die Wirklichkeit, die unbefriedigt läßt, eine Scheinwelt zu setzen sucht und ein Ausleben nach Eigenzielen gestattet. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, S. 3: „Es ist dem Menschen eingeboren, daß er neben die wirkliche Welt eine zweite, unwirkliche zu setzen trachtet, sein eigenes Werk: ein bloßer Schein, ein Symbol nur, dem Menschen ganz nutzlos und doch von höchstem Wert. Wir nennen diese Scheinwelt Kunst. In ihrer Schaffung wird der Mensch sich bewußt und nimmt sich heraus, zu sagen, was die Wirklichkeit ihm bedeutet, was in ihr und in seiner Stellung zu ihr ihm das Wesenhafte und Wertvolle ist. Kunst ist Abbreviatur und zugleich Vertiefung der Wirklichkeit. Kunst ist eine vor aller Verstandeserkenntnis liegende und über sie hoch hinausgreifende Gefühlserkenntnis, nach ihrem Gegenstande Welterkenntnis und Selbsterkenntnis in Einem. Ein

Mensch, der an dieser Art der Erkenntnis keinen Teil hat, ist ein unvollständiger Mensch.“ Vergleiche dazu Endell „Die Schönheit der Großstadt“: „Kunst ist ein Handwerk, ein Beruf wie jeder andere, sie schafft nützliche Werte durch ihre Wirkung auf das Gemüt, aber sie malt keine bessere Welt und keine papierenen Ideale.“ Zu diesem Gegensatze möchte ich sagen: So lange der Künstler sich ausschließlich sachlich, das heißt an Gegenstände und Gestalten gebunden sieht, diese nicht lediglich als das äußere Kleid aus sich heraus geschaffener Formen und Inhalte fühlt, wird er kaum einen Schritt aus der umgebenden Welt in ihrem jetzigen oder irgendeinem geschichtlichen Zustande hinaus tun können, das heißt, eben ein vielleicht sehr tüchtiger Baumeister, Bildner oder Maler, aber kein Künstler sein (vergleiche das Armenienwerk 459 und 571).

Es gehört zum Wesen jeder Kunst, so auch der Bildenden im eigentlichen Sinne, daß sie Bekenntnis, Ausdruck persönlicher Freiheit ist. Der Bedeutung nach sollte ganz allgemein als Maßstab gelten, ob eine Strömung, und sie erscheine noch so blühend, aus persönlicher Freiheit oder dienend aus dem Willen eines Machthabers, dieser sei nun ein Einzelner oder eine Gesellschaft, entspringt. Es scheint auch hier zwei Arten zu geben, nämlich ausgesprochene Ruhe oder Bewegung. Dem Willen des Machthabers dagegen entspringt alle Aufmachung (Repräsentation), man mag nun den rein künstlerischen oder irgendeinen befangenen, z. B. den patriotischen Maßstab anlegen. Geistiger Zustand und seelischer Zustand sind Richtungen der Bedeutung, die in Spannung zueinander stehen. Wir haben den ersteren bereits unter 2 (Gegenstand) kennen gelernt und gehen nun zu letzterem, dem Inhalte (5) über (vergleiche den Plan S. 127).

Gegenstand und Zweck sind im Kunstwerke Mittel, nicht Selbstzweck; sie sind Sinnbild der Bedeutung nach. In einem griechischen Grabrelief ist das Sittenbild nur Mittel, ein Sinnbild der Vergänglichkeit; in der Ausdruckslandschaft bedeutet diese den Halt, an dem sich der seelische Gehalt verkörpert. In dem einen Falle ist es die Vermenschlichung, im anderen die Verlandschaftung des Inhaltes, die zur gestaltlichen Einkleidung geführt hat. Maßstab zur Einschätzung der Kunsthöhe bleibt, wie weit es dem Künstler gelang, über diesen sachlich gebundenen Werten sich selbst, seine Innenwelt zu bekennen. Sobald er das Sittenbild, bezw. die Landschaft gewählt hatte, lag die Gefahr nahe, daß er darüber den ursprünglichen Anstoß vergaß. Das Bewahren der seelischen Kraft über solche Schauspieleranforderungen hinaus macht den Rang der Persönlichkeit aus.

Man sieht, die Rolle des Gegenstandes ist eine verhältnismäßig untergeordnete. Dieser ist in der Wahl nur zu sehr der an der Macht befindlichen Oberschicht ausgeliefert. Es wird an sich eine Tat sein, wenn der Künstler, ihr widerstehend, den natürlichen Boden seines Blutes oder den seines Volkstums nicht verliert. Folgt er dem Wollen der Drahtzieher, so ist Schwäche oder ein absichtliches Unterliegen wahrscheinlich, ringt er sich aus dem drängenden Unterbewußtsein vom Gegenstande zum Inhalte

durch, so ist wahrscheinlich, daß er von der Oberschicht zurückgewiesen wird, von der Unterschicht unverstanden bleibt; aber er ist dann doch sich selbst treu geblieben. Die Forschung sollte ihm nachträglich wenigstens gerecht werden.

Der Künstler nimmt den Gegenstand als Gefäß, in das er seinen seelischen Gehalt, den Inhalt, gießt. Wir sondern den Rohstoff und die Werte der Erscheinung, Gestalt und Form aus, lösen also die aus dem Durchwachsen dieser Werte entstandene Einheit auf, um, soweit es möglich ist, die sachliche Bedeutung von der persönlichen trennen und später auf Ursprungsfragen eingehen zu können. Nur muß man sich hüten, diese Werte ohne weiteres mit der Entwicklung zusammenzuwerfen, wie es Bötticher z. B. tat, indem er das in der Reife der griechischen Kunst erkannte Werkgesetz (Tektonik), statt es in der Persönlichkeit der großen Baumeister werdend, vielmehr für von Anfang an im Werden der griechichen Baukunst gültig ansah, oder indem z. B. Konrad Lange eine Verfallserscheinung, die der Einfühlung (Illusion), verallgemeinernd als das Grundgesetz im Wesen der Kunst hinstellt. Es ist Sache der Bedeutungsforschung, die Tatsachen auseinanderzulegen, in den darstellenden Künsten z. B. zu prüfen, wie weit der Gegenstand sich mit dem Inhalte deckt, bezw. durch Handwerk, Gestalt und Form zur inhaltlichen Wirkung gebracht ist, nicht zugleich weiter auf Fragen der Entwicklung zu schließen, zu denen die Beachtung der Ursprungsspuren nur eine Überleitung ist.

5. INHALT.

Ein Kunstwerk in diesem Sinne ist der seelische Gehalt des Künstlers in ein anschauliches Bekenntnis umgesetzt. Es hat daher jeder Künstler seinen eigenen Inhalt. Man darf dieses Eigenwesen nicht verwechseln mit dem gestaltlichen Ausdruck von Gemütsbewegungen, der Beobachtung und nicht mehr oder weniger freiwilliges Bekenntnis ist. Als Träger des Inhaltes bezeichnet man am besten die in sich ruhende Persönlichkeit, ihr inneres Wesen, jenes Selbst, das Haltung und Auftreten bestimmt.

Persönlichkeit kommt sowohl der Gemeinschaft wie dem einzelnen zu. Die Forschung muß beide nebeneinander im Auge behalten. Eine Geschichte ohne Namen ist — grundsätzlich betrieben — eine Entmannung, die der Geschichtsschreiber an den Tatsachen vollzieht. Die Menge bereitet den Boden des einzelnen und dieser wieder führt die Menge. Ich habe das in meinem Armenienwerke gezeigt. Wenn für die altnordische Kunst keine Namen überliefert sind, besagt das nicht, daß ihr die vollendenden und führenden Künstler gefehlt haben. Sie treten sonst zumeist an den Gelenken der Entwicklung auf. So sind sie im Norden vorauszusetzen beim Übergange vom verzierenden Bande zum Geflecht, von diesem zum Tier, zur Pflanze und zur Landschaft. Immer werden erste Anzeichen in der Menge auftauchen, gelegentlich durch Einflüsse gestützt, dann von Einem zur Vollendung gebracht und endlich von

der Menge bis zur Ermüdung wiederholt werden. Lamprechts Satz „eine Geschichtswissenschaft, die nach dem Singulären fahndet, ist keine Wissenschaft“ (Literarisches Zentralblatt 1900, Spalte 1972. Vergleiche Sommerlad, Wirtschaftsgeschichte und Gegenwart 41) könnte eher umgekehrt werden: eine Geschichtsforschung, die nicht nach den entscheidenden Persönlichkeiten ausblickt, liefert ein Bild ohne entwicklungsgeschichtlichen Wert. Wenn das schon für die Gesellschafts- und Wirtschaftsgeschichte gilt, so ist es für die Geschichte des Wollens, die Politik, und die Geschichte der Umsetzung des Fühlens in Anschauung, die Bildende Kunst, geradezu in den Satz zu steigern: Nur der Große ist vom Standpunkte der Gegenwart einer unbegrenzten Vertiefung wert. Das darf freilich nicht wissenschaftlich in Heroenkult ausarten.

Mittelbare Träger des Inhaltes sind alle anderen künstlerischen Werte, ich habe ihm S. 127 in ihrer Reihenfolge den höchsten Rang (5) gegeben. Aus ihnen muß ich den Inhalt heraussehen, das heißt aus der Art, wie der Gegenstand aufgefaßt, die Gestalt gewählt und vor allem, welche formalen Wirkungen mit diesen durchgesetzt sind. Inhalt und Form verhalten sich wie Ursache und Wirkung. Darin liegt die Möglichkeit, den Inhalt wissenschaftlich ebenso erschließen zu können wie die Form und die sachlich gebundenen Werte. Vergleiche Tagore, Sadhana 142 f.

Die Kunst ist, wie das Auge des Menschen, der Spiegel der Seele, durch sie setzt er seine Seele in Freiheit. Spricht aus dem Kunstwerk keine tiefere, rein menschliche Bedeutung, dann ist eben die Seele leer. Der Künstler mag noch so sehr alle über das Handwerk hinausgehenden Fertigkeiten entwickeln, geistvoll in der Wahl des Gegenstandes, fesselnd in der Schönheit der Gestalt, überwältigend in der formalen Wirkung sein — so fehlt seinen Werken doch die Hauptsache, wenn nicht aus der Kraft der Persönlichkeit die Einheit eines seelischen Gehaltes strömt. Sie allein vermag über den Rahmen eines unter Umständen vielleicht blendenden Machwerkes emporzuheben.

Solange wir die Kunst nach den Stilen, das heißt nach den durch gewisse machtvolle gesellschaftliche Strömungen in feste Geleise geratenen Zuständen beurteilten, konnte der Durchschnitt obenan sein und die Wissenschaft womöglich versuchen, den Großen ganz auszuschalten, das heißt eine Kunstgeschichte ohne Namen zu schreiben. Der erste Schritt war dann, daß sie, wenn eine Blüte großer Persönlichkeiten eintrat, diese mit dem Dutzend zu einer „Klassik“ zusammenzog und folgerichtig Grundbegriffe aufstellte, die ohne Rücksicht auf die Bedeutung die Erscheinung allein zum wissenschaftlichen Maßstabe machen.

Mächtige Künstlerpersönlichkeiten wie Michelangelo und Rembrandt fühlen sich in der Zeit völliger Reife als Machthaber. Sie vergewaltigen die Absicht des Bestellers im Sinne des eigenen inneren Dranges und geraten dadurch in schwere Kämpfe. Dem Grade nach abgestuft gilt dies für jede Persönlichkeit, sie mag eine einzelne oder eine Gesellschaft sein.

Der Künstler. Die Menge ist an sich unfruchtbar, der inhaltlich unmittelbare Träger des seelischen Gehaltes ist der Einzelne. Er kann vollenden, wozu der Zeitgeist drängt, er kann aber auch eigene, neue Wege gehen. Im ersteren Falle wird er von seiner Zeit getragen, im letzteren von ihr gekreuzigt. In keinem Falle darf er zum Ergebnis seiner Umgebung herabgedrückt werden (vergleiche Sommerlad, „Wirtschaftsgeschichte und Gegenwart" 19). Buckle und Lamprecht haben auf solche Wege gewiesen und die Kunstgeschichte ist drauf und dran, beiden zu folgen. Sie glaubt, indem sie dabei von den Formproblemen ausgeht, den allein wissenschaftlichen Boden gefunden zu haben und führt gern Vasari an, um den Unwert der Künstlergeschichte zu erweisen. Die Inhaltsforschung wird, erst einmal in ihre Vorrechte eingesetzt, darin sehr bald Wandel schaffen. Vergleiche über ihre bisherige Geschichte C. Petranu, „Inhaltsproblem und Kunstgeschichte" 1921 (Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien XXII).

Inhalt entsteht durch die im Menschen weiterwirkende Natur. Dadurch, daß ein Naturkörper Eigenbewußtsein bekommen hat, ist er noch nicht der Natur entwachsen und ihr gegenüber selbständig geworden. Sie steckt in ihm und bleibt der wichtigste Einschlag seines Wesens, löst in ihm, wenn sie überhaupt da ist, das Gefühl des Einsseins mit der Natur, des Dranges aus, in ihr aufzugehen. Wenn man den letzten Abschnitt von Tagores „Sadhana" und dazu O. Dickel „Die Auferstehung des Abendlandes" liest, beide die Auflösung des Endlichen im Unendlichen fordernd, so sieht man die arische Achse lebendig werden und wundert sich, wie Dickel „Abendland" statt „Norden" setzen kann. Der Kern des Inhalts, das Aufgehen des Ich im All ist nordisch. Der Süden begnügt sich eher mit der Form.

Gewöhnlich ist der Inhalt oder seelische Gehalt im Künstler ein Zustand ohne Ziel. Schließlich aber, da jedes Kunstwerk seinem Wesen nach bewußt oder unbewußt auf Wirkung losgeht, ist eben das Ziel des Inhaltes, die Wirkung des Kunstwerkes seelisch zu bestimmen, es zum Sinnbilde dieses Inhaltes (Symbol) zu machen. Auch der Geschmack ist in seinem Eigenwandel von solchen seelischen Äußerungen abhängig. Ist Inhalt das Seelische, die Persönlichkeit als Einheit im Kunstwerke, so besteht er auch ohne den Beschauer. Der Inhalt ist ein ebenso greifbar vorliegender Wert wie die Form und es ist falsch, wenn immer wieder gesagt wird, sein Bemerken sei Gefühlssache und stehe daher außerhalb der wissenschaftlichen Erkenntnissphäre (zuletzt Steinacker, „Archiv für Kulturgeschichte", XII, 1914, 342). Wir hoben öfter hervor, daß vorliegend immer nur das Kunstwerk und der Künstler, nie der Beschauer ins Auge gefaßt werde. Der Inhalt ist zwar das Gefühlsmäßige, das der Künstler dem Gewohnheitsmäßigen seiner Bedeutungsvorstellungen (Gegenständen) als den Eigenbesitz seines Innern einimpft. Aber dieses an sich Unwägbare hat doch im Kunstwerke feste Form angenommen, muß also als die eigentlich zur Freiheit treibende Kraft in dieser Form festzustellen sein,

oder das Kunstwerk hat überhaupt keinen seelischen Gehalt, ist eben nur gebunden und nicht frei. Der Kunstforscher geht darauf aus, zu erkennen, welche Gefühlswerte sich in Form umgesetzt haben, erst in zweiter Reihe beschäftigt er sich mit dem Beschauer und beachtet, in welche Gefühlswerte sich bei diesem die Kunsterscheinung umsetzt. Nun ist freilich der Forscher selbst Beschauer, das heißt nicht eine reine Verstandesmaschine, sondern im Durchschitt wenigstens ein Mensch, der sich Gefühle und das Verständnis für Gefühle gewahrt hat. Es ist trotzdem unsinnig zu behaupten, die Beschäftigung der Bildenden Kunst erreiche ihr Ziel nur durch ihre eigenste wissenschaftliche Art, das heißt auf dem Wege der Formprobleme, also nicht durch Erschließen der inneren Bedeutung ihres Untersuchungsstoffes, insbesondere der Kunstwerke. Zum Eingehen in diese könne nur das Gefühl leiten, nicht Verstand und Vernunft, die Erkenntnismittel der Wissenschaft (Steinacker a. a. O.). Es wird sich um eine Methode handeln, die unter Ausschaltung der Eigengefühle dem Forscher ermöglicht, die im Kunstwerk eingeschlossenen seelischen Werte festzustellen. Dieses Verfahren ist die vergleichende Betrachtung.

Inhaltsforschung wurde auch deshalb bisher gern als nicht in den Rahmen wissenschaftlicher Arbeit gehörig betrachtet, weil man einmal zu sehr mit der Feststellung und Sichtung der Denkmäler beschäftigt war, dann aber, weil man die ersten, planlosen Schritte in die Wesensforschung ganz einseitig von Formfragen aus unternahm und schon deshalb gern allen Bedeutungsfragen auswich, weil dagegen noch von der Hegelschen Überspannung her ein Widerwille zurückgeblieben war. Außerdem glaubt man, wie gesagt, nicht an die Möglichkeit einer sachlich einwandfreien Methode, die erlaubte, die Bildende Kunst als wissenschaftlich verläßliches Zeugnis des Seelischen nehmen zu können. (Vergleiche dazu Petranu, Inhaltsproblem und Kunstgeschichte.)

Und doch muß allmählich erkannt werden, daß es keine anschaulicheren Denkmäler des Seelenlebens der Menschheit gibt, als gerade ihre Bildende Kunst. Es ist daher von vornherein unzulässig und zeigt nur die bequeme Liebhaberei, mit der das Fach betrieben wurde, daß man sich bisher um die Auffindung einer sachlich einwandfreien Arbeitsart nicht bemühte. Es liegt wohl im wesentlichen daran, daß wir wohl historisch und stilkritisch, ästhetisch und psychologisch, nicht aber eigentlich vergleichend unter Ausdehnung des Gesichtskreises auf die Gesamtheit der Erde gearbeitet haben. Das Verfahren der Inhaltswissenschaft ist aber noch mehr als das in allen anderen Wertfragen an den Vergleich gebunden. Nur vergleiche ich in Inhaltsfragen nicht irgendwelche Kunstwerke, sondern lediglich die Werke eines Künstlers, eines Ortes, einer Zeit oder eines Gesellschaftskreises darauf hin, ob durch sie ein der Persönlichkeit eigenes Gefühl, ein Bekenntnis der eigenen Seele immer wiederkehrt. Auch die Natur im Menschen weist unveränderliche Rohstoffe auf, wie die große Allmutter selbst, nur sind sie eben seelischer Art.

A. EINZELPERSÖNLICHKEIT.

Die Einzelpersönlichkeit zeugt unmittelbar Kunst, zumeist freilich als Gewächs der Massenpersönlichkeit. Nur der Große hat die schöpferische Kraft, sich über den Durchschnitt einer örtlichen, zeitlichen oder gesellschaftlichen Masse herauszuheben, zum Hebel der Geschichte zu werden. Was in ihr ungeboren bliebe, das nimmt er der Masse von den Lippen, dafür schafft er neue Wege, zu denen die Masse nie gelangt wäre und denen zu folgen sie erst die Verblüffung überwinden muß. Daher bestimmen solche Große im vollen Umfange zwar nicht so sehr die unmittelbare, wohl aber die weitere Zukunft und bleiben oft für alle Zeiten gültig. Inhaltsforschung hat nichts mit dieser Wirksamkeit zu tun, die den Fragen der Ausbreitung angehört, Entwicklungstatsache ist; die Inhaltsforschung beobachtet und sichtet lediglich die seelischen Tatsachen selbst.

Der Große ist selten zu Lebzeiten um seiner selbst willen geschätzt worden, sondern zumeist nur, solange er Werkzeug eines Machtwillens war. Man darf daher die Auszeichnung einzelner Persönlichkeiten mit Rang und Adel nicht hoch veranschlagen, gewöhnlich sind sie Anzeichen erkaufter Unfreiheit. Auch die Zeugnisse der Zeitgenossen sind nicht immer maßgebend.

Unter Anwendung des Satzes „individuum est ineffabile“ suchte auch Lamprecht (Die historische Methode des Hr. v. Below) die Persönlichkeit als unergründlich (irrational) aus der wissenschaftlichen Forschung auszuscheiden. Treitschke hat aber wohl recht, wenn er sieht, daß ohne die Kraft und die Tat des Einzelnen, der Persönlichkeit, sich nichts Großes und Förderndes durchzusetzen vermag; dann liegt es doch wohl nur an der Geschichtsforschung, vor allem der Art Lamprechts, daß für dieses Entscheidende die „rationalen“ Verfahren noch nicht herausgearbeitet sind (vergleiche Hist. Z. 78, S. 66, 81 und 193 f.).

Die Untauglichmachung des Künstlers wurde in Indien wie die Verletzung des Königs oder die Beschädigung des Bodhibaumes mit der sonst verpönten Todesstrafe belegt. Der Künstler ist hier als das wertvollste Besitztum des Königs gedacht, gehört zwar einer untergeordneten Kaste an, steht aber unter den Schätzen des Königs an erster Stelle (Sacred books of the East II und XIV).

B. MASSENPERSÖNLICHKEIT.

Die Persönlichkeit einer Gesellschaft, die sich zusammensetzt aus dem Sichgleichbleibenden (Typischen), das einem Orte, einem Gesellschaftskreise oder einer Zeit eigen ist, zeugt mittelbar Kunst. Es wird dabei freilich sehr scharf zu scheiden sein zwischen natürlich gewordenen Gesellschaftskörpern und solchen, die durch den Willen eines Machthabers künstlich gebildet sind. Innerer Drang ist fruchtbarer als äußerer

Zwang, Hingabe bis zur Selbstaufopferung stärker als jede Art Befehl einer Macht. Wir werden darnach, sobald Entwicklungsfragen in Behandlung stehen, Ursprungs- und Ausbreitungskräfte, Ursachen und Wirkungen zu scheiden haben.

Das Seelisch-Gemeinsame natürlich gewordener, größerer und kleinerer Gemeinschaften, sei es der Menschheit als Ganzes, oder von Rassen, Völkern, Ländern, Städten usw., bedeutet einen Keimboden, der bis in die letzten Verzweigungen des Dranges zur Bildenden Kunst nachwirkt. Es ist die Völkerpsychologie, die für diese Art von Beobachtung den Boden zu schaffen sucht. Der Kunstforscher wird ihr wertvollen Arbeitsstoff liefern, wenn er als Fachmann ganz seine eigenen Wege geht. Er wird sich zu ihr verhalten wie der Ästhetik gegenüber, das heißt vorläufig besser Tatsachen beobachten und die Auseinandersetzung mit ihr erst suchen, wenn reicherer Vergleichsstoff angesammelt ist und er eigenen Boden gewonnen hat (vergleiche das Armenienwerk).

Die Massenpersönlichkeit äußert sich am stärksten im Werden jener Kirchen und Machtgemeinschaften, die im Abschnitte „Gegenstand" zu besprechen wären. Leider sind wir in den seltensten Fällen in der Lage, das Werden solcher Zustände vorführen zu können. Erst für Christentum und Islam werden die Stufen deutlicher und insbesondere ist es das im 18. Jahrhundert beginnende Werden, wie es Burger in seiner „Einführung" für die sogenannte Religion des freien Geistes in der Bildenden Kunst der Gegenwart vorzuführen sucht, an dem der Inhaltsforscher seine Beobachtungen machen kann.

Nach dem Gesagten ist es klar, das wir weder das Einzelwesen noch die Masse in der Entwicklung allein reden lassen oder gar das eine oder andere vernachlässigen dürfen. Eine „Kunstgeschichte ohne Namen" ist noch unsinniger wie eine Gesellschaft ohne Zahleinheit der Masse. Ich wundere mich nicht, wenn Soziologen geneigt sind, die Persönlichkeit beiseite zu lassen. Neuerdings tritt wohl auch da wieder ein Wandel ein und ich erstaunte zum Beispiel, als ich Max Weber in seinem Wiener Eröffnungskolleg nicht von der Masse als Einheit an sich, sondern vom Einzelwesen als ihre Einheit ausgehen hörte. Verwunderlich ist es nur, wenn Kunstforscher, auf dem Gebiete der Dichtung zum Beispiel R. M. Meyer, 1903 (Historische Vierteljahrsschrift VI, 170), auf dem der Bildenden Kunst Wölfflin 1915 in den Grundbegriffen, sich auf die fast veraltenden Wege der Geschichte ohne Namen begeben. Gewiß, die Zeiten Vasaris sind vorüber, aber müssen wir deshalb in den entgegengesetzten Fehler verfallen? Mit Recht nennt man die Stellung der Masse zum einzelnen Großen das Urproblem der Geschichte (Roh, Holl. Malerei 6), die Masse ist ohne den Großen künstlerisch nicht zu verstehen.

Arten des Inhaltes. Die Einteilung geht natürlich von der seelischen Natur des Menschen selbst, seinem Temperament und von Stimmungen aus,

wird sein Glauben, Hoffen und Lieben ebensowenig vernachlässigen dürfen wie die Grundstimmung zum Guten oder Bösen, zur Freude oder zum Leide usw., so daß in Inhaltsfragen die rein menschlichen Zustände und Kräfte des Gemütslebens und Lebensalters durchaus neben der Persönlichkeit selbst entscheidend sind.

Der Maßstab, die Kunst solle die Innenwelt des Künstlers umfassen, ist freilich ein für den Durchschnitt der „Künstler" zu hoher. Aber er ist bei unseren Großen ebenso anwendbar wie in bestimmten Strömungen der Kunst Ostasiens (Ostas. Zeitschr. II, 365).

Was das Schöne im Gebiete der Erscheinung, ist das Gute, soweit die Bedeutung den Ausschlag gibt, das heißt beides sind Grundsätze, die im Gebiete des sachlich Gebundenen, also für die Bedeutung im Gegenstand, für die Erscheinung in der Gestalt von der geistigen Strömung abhängen. Der freie Künstler dagegen schafft, je nachdem ihm das Gute, das Schöne oder deren Gegenteil im Gemüte liegen. Es scheint, daß auch darin ein Kennzeichen für Nord und Süd aufzudecken ist insofern, als der Süden zum Schönen, der Norden zum Guten, einer Ausdruckskunst neigt, die sich leichter über die Forderungen der Sinne hinwegsetzt.

Es fällt sehr auf, daß Dürer ein anderer ist, ob er im Bewußtsein der Forderungen von Zeit, Ort und Gesellschaft arbeitet, oder ganz ohne diese Einstellung sich selbst überlassen bleibt. Dann scheint er Werkzeug einer Unterströmung, die kein Zeitgeist zu stören vermag. Die Persönlichkeit muß dann eben stark genug sein, alle Schlacken des Alltages zu überwinden und spannkräftig in sich hinein zu lauschen. Solche Schöpfungen kommen bei Dürer offen im Rahmen einer volkstümlichen Werkform, im Kupferstich vor, wo nicht wie im Holzschnitt die Hand eines geistig Unbeteiligten dazwischentritt. Da lebt sich diese Unterströmung in innigster Wahrhaftigkeit aus. Die Schönheit des menschlichen Körpers ist ihm eines der Geheimnisse, die der Süden besitzt und hinter das er mit aller Hingabe zu kommen trachtet. — Das Gute war schon in seinem Gegensatz zum Bösen die Grundlage einer arischen Weltanschauung der vorchristlichen Zeit geworden, des Mazdaismus. Es scheint möglich, ihr Nachwirken bis auf Dürer von der Landschaft aus (Morgenrot im Allerheiligenbilde) zu verfolgen. Jakob Böhme hat manches davon im Geblüt. Glücksgefühle ebenso wie unglückliche Erfahrungen beeinflussen den seelischen Gehalt, die Biographie findet hier erst ihre Auswertung. Die Freude wie die Auflehnung gegen das ungerechte Schicksal sind wichtige Erreger wertvoller seelischer Kraftäußerungen. Sie wirken im Künstler von innen heraus unbewußt und haben keinen Blick für die Lockungen von Macht und Besitz. Diese beiden bringen vielmehr die bewußte Persönlichkeit zur Entfaltung. In solchen Fragen ist eine Art psychologischer Forschung, aber eben nur im Wege von Betrachtung und Vergleich am Platze.

Über Kirche, Hof, Bildung und der in den letzten Jahrhunderten ausgebildeten Überzeugung, daß die Kunst nur für die oberen Zehntausend

da sei, ist uns Bewußtsein und Verständnis dafür völlig abhanden gekommen, daß alle Kunst, die Jahrhunderte überdauert hat, aus Blut und Boden hervorwuchs, bezw. Kunst eines Großen aus breiten Volksschichten heraus war. Die Kunst des Buddhismus steht weit entfernt von der geistigen Höhe des Buddhismus, die altchristliche geradezu im Gegensatz zu den Lehren der Kirchenväter. Jede der großen Weltreligionen hat einen starken klimatischen und volkstümlichen Einschlag.

Die Südrassen schaffen eine feste Stufenleiter vom Menschen zum Herrscher und von diesem zum Gotte. Hellas schaltet den Herrscher aus und nähert Gott und Mensch. Von Indien aus geht eine Überhöhung, die Gott unnahbar der Anbetung aussetzt und erst das Christentum der Kirche — und der Staatskirche im besonderen — nimmt die südliche Fassung wieder auf. Der Ersatz des südlichen Gottes, der nach dem Bedürfnis des Machthabers zugeschnitten war, durch den Menschen, der suchend leidet, scheint künstlerisch von den Ostariern auszugehen. In Hellas überwiegt noch das sieghafte Wesen der Lebensfreude, erst von Iran und Indien geht der Geist des Lebensüberwinders aus, der mit dem Christentum nach Westen, mit dem Buddhismus nach Osten zieht.

Mit der Inhaltsuntersuchung, die auf die künstlerische Persönlichkeit führt, ist zugleich der Weg zur Entwicklungsgeschichte eingeschlagen. Jede planmäßig, das heißt nicht voreilig durchgeführte Wesensuntersuchung wird darauf führen, daß wir mit dem „Wert“ Inhalt bereits an die wichtigste treibende „Kraft“, den Künstler, herangekommen sind. Von ihm zum Suchen nach den mittelbar treibenden Kräften ist dann nur ein Schritt. Die Wesensforschung wird bei Einzeluntersuchungen mit einem Fragebogen an die Entwicklungsgeschichte enden. Diese erst hat die berührten Möglichkeiten, im Wege eines eigenen Planes und eigener, von Kunde und Wesen unabhängiger Verfahren in die nach Ursachen gesicherte Begründung umzusetzen. Dann erst wird sie, was in Kunde und Wesen zu „Auffassungen“ drängte, nachprüfen und in Wissenschaft umsetzen können. Belege: Alexandrinische Weltchronik 143, die Bildende Kunst der Gegenwart 209, Armenienwerk 572, Ursprung 189.

Kunst. Die Wesenswissenschaft gipfelt in der Frage: Was ist Kunst? 1907, in meiner „Bildenden Kunst der Gegenwart“ hieß es: „Was von Menschenhand in der Absicht gebildet worden ist, dem Auge künstlerische Eindrücke zu vermitteln.“ Aber dort steht auch schon ein Satz, der die im Menschen weiterwirkende Natur sieht, also in der Bildenden Kunst die durch die Hand für das Auge anschaulich wirkende Natur.

Was ist nun eigentlich Bildende Kunst? Sie ist Können von Seite des Handwerks, Deutung des Daseins von Seite des Gegenstandes, sichtbares Verständigungsmittel in der Gestalt, zugleich Wirkung nach der Form und vor allem Ausdruck einer Innenwelt dem seelischen Gehalte nach. Das Schöne und Gute können in ihrer Richtung liegen; der Innendrang des Künstlers kann sich aber ebenso durch das Häßliche und

Böse verständlich machen. Wenn die Griechen das Schöne hochstellten und in der Vereinigung des Schönen und Guten das Höchste sahen, so ist das ihre Lebensauffassung; Mazdaismus und Christentum wußten nichts vom Schönen; für sie galt nur gut und bös und der nordische Geschmack sucht es wie Buddha in dem nach innen gekehrten Blick. Nur der mit allen Mitteln der Macht vom Heimischen ablenkende Humanismus konnte die Erkenntnis vorübergehend trüben. Kunst, in unserem Falle Bildende Kunst, ist also, vom Erfahrungsstandpunkte aus betrachtet, etwas sehr Verschiedenes, wenn man nicht gerade das Handwerk als entscheidend ansieht. Da dieses für den Künstler doch nur Mittel ist, das Malen, Bilden und Bauen für ihn nicht in der Kenntnis der Rohstoffe und in den Handgriffen besteht, sie zu verwenden, so bleiben alle die unzähligen Möglichkeiten des Geistigen, die die Wesensforschung aufzuweisen hat, entscheidend.

Die Wesensforschung hat es mit „Kunst" zu tun, einer Sache, die nirgends leibhaftig besteht, sondern lediglich der Inbegriff alles dessen ist, was in den Kunstwerken an künstlerischen Werten festgestellt wurde. Keiner dieser Träger der Kunst enthält sämtliche Werte in voller Abrundung nebeneinander, eine solche Afterleistung bringt nicht einmal der kunstbewußteste Akademiker zustande. Der Begriff „Kunst" umfaßt denn auch für den Forscher nur die Gesamtheit der Möglichkeiten, die auf Grund unzähliger Beobachtungen festgestellt wurden. Er will nicht etwa Gesetze aufstellen oder eine Lehre, nach der ein Kunstwerk zu schaffen ist oder bindende Maßstäbe für die Beurteilung eines Künstlers, die Einschätzung eines Kreises, Stromes usw. geben, ihm genügt vollständig der Nachweis der vorkommenden Werte an sich und ihre planmäßige Sammlung in einer Aufstellung, die jederzeit ermöglichen soll zu prüfen, ob ich unvoreingenommen dem Kunstwerke auch alles abgefragt habe. Eindrücke können in der Wissenschaft nicht entscheiden; sie muß nach Umfang, Grenzen und Einteilung festen Boden unter den Füßen haben. Die Bildende Kunst schafft durch die Hand aus Rohstoffen geistige Werte, die auf das Auge wirken und seelisch einen Eindruck vermitteln. Man beachte, daß die Fassung „Kunst ist ein formal bestimmter und wertvoller Ausdruck der Persönlichkeit in ihrem technischen Können" (Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen XXIX, 172), ebenso für den rede- und gebärdengewandten Staatsmann wie für einen Künstler gelten kann. Die seitenlange Auseinandersetzung von Tietze (Meth. 8) rennt sich in dem Rieglschen Kunstwollen fest.

Alle Kunstwerke, Künstler, Kunstkreise und Kunstströme zusammengenommen bilden die Kunst, in unserem Falle die Bildende Kunst. Der auf Erfahrung bauende Forscher wird also von ihnen ausgehen müssen, wenn er sich über das Wesen der Kunst und ihre Entwicklung aussprechen will, nicht von seiner persönlichen Auffassung von Kunst, die ja ganz gut und schön sein mag, aber für uns doch erst in der Beschauergeschichte in Betracht kommt. Der Forscher, der die Tatsachen

der Denkmalkunde nicht in vollem Umfange kennt und ihnen nicht Rechnung trägt, wird sie leicht vergewaltigen, wie es zum Beispiel bei Riegl geschehen ist, von den sonstigen ästhetischen Schulen und den Ansätzen zur Wesensforschung ganz zu schweigen. Selbstverständlich wird die eine Forschungsrichtung neben der andern bestehen bleiben und beide sich einmal gegenseitig ergänzen und anregen. Es frägt sich aber, ob wir eine Vermengung beider Richtungen noch weiter als Facharbeit anerkennen dürfen. Das Recht, von einer zeitgenössischen Weltanschauung allgemeiner oder persönlicher Art ausgehend, über Kunst zu urteilen, darf niemand bestritten werden, nur der auf Erfahrung bauende Forscher wird sich in der Sachforschung von dieser mehr künstlerischen als wissenschaftlichen Art des Denkens bewußt fernhalten.

Die Anerkennung der in jedem Kunstwerke wirksamen Werte der Bildenden Kunst ergibt die Grundlagen, auf denen das Fach arbeitet. Ihre erkenntnistheoretische Verarbeitung ist nicht die eigenste Sache des Kunstforschers, ebensowenig wie die Quellenforschung in der Denkmalkunde; er bleibt bei der in der Anschauung wurzelnden Erfahrung. Die künstlerischen Werte sind im allgemeinen bleibend und unwandelbar, so sehr ihre Art im einzelnen Kunstwerk usw. auch wechseln mag. Aufgabe der Wesensforschung ist es, die Gattungen und Arten festzustellen und zu ordnen; es bleibt der Entwicklungsgeschichte vorbehalten, ihr Auftreten zu begründen. Die reine Denkarbeit darf in keinem Falle an Stelle der tatsächlichen Erfahrung treten, sonst gibt es Entgleisungen, wie sie vor allem durch den Namen Riegl verkörpert sind, von dem man mit Unrecht annimmt, daß er die für die Beurteilung des Überganges von der Antike zum Mittelalter notwendige Denkmälerkenntnis besessen habe. Viel eher darf das von seiner reifsten Arbeit über das holländische Gruppenporträt gesagt werden.

Alle Werte zusammen bilden das Wesen des Künstlerischen oder der Bildenden Kunst. Daß diese nichts an sich Seiendes und nur in diesem Sinne unwandelbar ist, wird noch zu erörtern sein.

Die Bildende Kunst ist eine der wichtigsten Erweiterungen der natürlichen Fähigkeiten, bedeutungsvoller vielleicht als das Gebäude der Wissenschaften, weil sie über die Wirklichkeit und natürliche Möglichkeit in geistig anschaulichen, durch die Hand hervorgerufenen Taten hinausführt, die voll sittlichen Ernstes sind (vergleiche O. Wiener, „Physik und Kulturentwicklung“ 1919). Dadurch, daß sie in der Lage ist, die Dinge, die sie sieht, vom Zufall zu reinigen, vermag sie ihnen Gesetzeskraft zu geben, die im Rahmen des Geistigen die gleiche Bedeutung hat wie die sogenannten exakten unter den Naturwissenschaften. Freilich hat sie diese ihre hohe Aufgabe selten erreicht, am reinsten vielleicht da, wo, wie in der hellenischen und abendländischen Blüte, große Persönlichkeiten frei von jedem Machtzwange nach dem Höchsten strebten. Wo sie dem Aberglauben, dem Machtwillen oder seichtem Nachahmen von Natur- oder älteren Kunstformen oder endlich dem bloßen Bildungswahn erlag,

da scheidet sie aus dieser hohen Wertung aus. Die Großen, die in den abgelaufenen Jahrtausenden menschlicher Schöpferkraft vom Zufall gereinigte Taten wirkten, lassen sich an den Fingern herzählen. Sie allein können als Maßstab gelten.

Für die Wesensforschung bestehen keine Einheiten (Stile). Sie löst die, die ihr von der bisherigen Kunstgeschichte zur Untersuchung geboten wurden, ob es sich nun um die Einheit eines Einzelnen oder einer Menge handelt, in ihre Werte auf und ordnet diese in Reihen, ohne Rücksicht auf ihre Verbindung in der übernommenen Einheit. Erst die Entwicklungsforschung kommt wieder auf die Stilversteifungen zurück.

Die „Gesetze", die die Wesensforschung aufstellen könnte, wären zum Teil die gleichen wie die der Ästhetik, solche also, die auch in der Natur vorkommen. Sie beziehen sich eben auf das, was am Wesen sachlich gebunden ist: Gesetze der Perspektive, der Anatomie, der Komplementärfarben, der Statik und Dynamik. Was frei, also eigentlich schöpferisch an der Kunst ist, unterliegt keinen Gesetzen. Wir sahen, daß Raum nur am Wirklichen greifbar wird und werden ähnliches auch für die Zeit nachweisen. So ist darstellende Kunst an die Umgebung gebunden und nur die Zier, der Schmuck (das Dekorative) frei. Insofern läßt sich an ihm der Kern der Kunst am besten beobachten. Das an dem Gewahrwerden der Umgebung haftende Bewußtsein kann der Kunst erspart bleiben. Die Wesenswissenschaft untersucht, richtet nicht. In ihrem Rahmen gelten auch Ursache und Wirkung noch nicht als Tatsachen, sondern als Möglichkeiten; damit ist am deutlichsten der Unterschied zu dem, was man landläufig Geschichte bezw. Entwicklung nennt, greifbar.

Die Wesensforschung will keine Sammlung von Rezepten liefern (vergleiche Z. f. Sozialwiss. V, 1914, 34). Ich wüßte auch nicht wem? Den Künstlern, den Kunstfreunden, Staatsmännern oder Dilettanten? Nein; die Wesensforschung will hinüberleiten aus der Beschreibung in das Betrachten und den Vergleich, sie will auf dem Wege der Erfahrung in das Denken über Erreger und Ziel, Zweck und Entwicklung der Kunst überhaupt einführen. Es handelt sich um jene Einsicht, die eine geordnete Gesellschaft der Kunst auf Grund gesicherter (exakter) Beobachtungen entgegenbringen sollte, nicht um Gesetze, sondern um Gerechtigkeit den Leistungen der eigenen Zeit ebenso wie fernliegenden Kunstäußerungen gegenüber. Die wissenschaftliche Arbeit nimmt lediglich Feststellung und Sichtung der Werte vor, nicht ihre Bewertung durch den Beschauer. Es fällt also alles weg, was zum Beispiel Spranger als teleologisches Bewußtsein und Ausgangspunkt der Geisteswissenschaften bezeichnet (Schmollers Jahrbuch 38 [1914], II, 33). Die Kunstgeschichte ist so sehr in den Anfängen, daß sie heute an gar nichts anderes denken kann, als sich überhaupt erst ein System künstlerischer, aus der geschichtlichen Erfahrung stammender Werte anzulegen.

In Dissertationen, die sich streng nach dem Plane aufbauen, konnte ich in der Wesensforschung beobachten, daß damit einer Fülle sachlicher

Beobachtungen Tür und Tor geöffnet ist und es schwer wird, aus dieser Unzahl von Einzelfeststellungen das auszuwählen, was in einer Veröffentlichung gesagt werden soll und was nicht. Es wird auch hier auf die Übung und wachsende Erfahrung ankommen, das Gebiet ist in Schülerhänden so neu, daß sich erst ein Brauch herausbilden muß.

Der Plan der Wesenswissenschaft ist für alle Arten der gleiche; ob ich einen Kunstkreis oder einen einzelnen Großen oder Kleinen, ein einzelnes Kunstwerk behandle, immer gehe ich rein sachlich beobachtend zu Werke. Ich stelle fest und halte mich dann vergleichend an die Sichtung, die die Wesenswissenschaft an die Hand gibt. Dadurch erst dringe ich in die Eigenart, Stellung und in die Ursprungsmöglichkeiten ein, die das Verständnis des Kunstwerkes, Künstlers oder Kunstkreises erschließen. Erst damit kann ich in die Wege der Entwicklungsforschung einlenken. Es fragt sich aber, ob ich mit solchen planmäßig durchgeführten Untersuchungen auch schon den tragfähigen Grund für die Beantwortung der Frage nach dem Wesen der Kunst selbst geschaffen habe, das heißt, ob ich, ausgehend von der Feststellung am Besonderen oder der Sichtung des Allgemeinen auch schon die Bildende Kunst als solche in ihrer Eigenart nach Grundsätzen und sogar Gesetzen zu erfassen imstande bin. Darüber werden wir uns mit der Ästhetik und Allgemeinen Kunstwissenschaft auseinanderzusetzen, vor allem aber erst die Ergebnisse der Entwicklungsforschung abzuwarten haben.

Kunstlehre. Wenn sich auf irgendeinem geschichtlichen Boden eine Kunstlehre aufbauen läßt, so auf dem der Wesensforschung, jedenfalls eher als auf dem der Ästhetik. Ich stehe nicht auf dem Boden von Bornhak „Allgemeine Staatslehre“ (1009): „Ob die allgemeine Staatslehre auf philosophischer oder auf geschichtlich rechtsvergleichender Grundlage oder auf beiden entwickelt werden soll, wird sich nie absolut entscheiden lassen. Jeder Standpunkt hat seine Berechtigung und von jedem kann die Erkenntnis des Wesens des Staates positive Förderung erfahren. Die vorliegenden Erörterungen gehen lediglich von dem geschichtlich-rechtsvergleichenden aus.“ Eine wissenschaftliche Staatslehre scheint mir vorläufig ebenso ein Unding — leider! — wie eine Kunstlehre. Denn wir sind weder in den Staatswissenschaften noch in der Kunstforschung bisher sachlich genug vorgegangen. Vielmehr sitzt uns, mehr als wir ahnen, die Überlieferung und Gewohnheit des „philosophierenden“ Beschauers im Nacken. Wenn erst einmal die Wesensforschung begründet sein wird — für die Staatswissenschaft ebenso wie für die Kunstwissenschaften usw. —, dann werden wir vielleicht allmählich anfangen können, Versuche sachlichen Denkens zu machen. Bisher sehen wir jeder mit Scheuklappen. Ich möchte wenigstens ein Beispiel solch wissenschaftlich völlig harmlosen Art anführen.

Gottfried Schadow sendet 1834 der ersten Auflage seines „Polyklet“ in einer Vorrede Betrachtungen über die Bildende Kunst voraus, die so genau die damalige Auffassung als eine im besonderen auf die Gestalt

gerichtete wiedergeben, daß ihre Anführung hier am Platze scheint. Als Lehren, die in der Bildenden Kunst gegeben werden können, stellt er auf: 1. die Lehre von den Säulenordnungen, 2. die Schattenkonstruktion, 3. die Perspektive, 4. die Knochen- und Muskellehre, 5. die Verhältnisse nach dem verschiedenen Alter und Geschlechte. Ferner seien mit Hilfe von Linien Lehren gegeben: über das Equilibre oder die Ponderation; über den Ausdruck der Leidenschaften; über die Affekte und Gebärden und über das Kostüm oder die Bekleidung. Als allein geltenden Grundsatz stellt er die Charakteristik auf, Bücher über Schönheit, Anmut, Genie, Einbildungskraft, Originalität, Kolorit und Komposition könnten ein bestimmtes Wissen nicht vermitteln. Mit Ausnahme dessen, was Schadow Equilibre oder Ponderation nennt, gehören alle Lehrgegenstände dem Gebiete der Gestalt an. Bezeichnend für Schadow ist, daß er dabei nur an die menschliche Gestalt und ihre räumliche Einordnung im Wege der Konstruktion denkt; Landschaft, Ausstattung, Schmuck u. dgl. läßt der Bildhauer bei Seite. Soweit die Baukunst in Betracht kommt, erwähnt er ausdrücklich nur die Lehre von der Säulenordnung. Sie bildet tatsächlich bis in unsere Tage das Um und Auf der Gestalt. Die bestimmten Voraussetzungen des Ursprungs der Baugestalt: Rohstoff, Werk, Zweck sind an sich ganz beiseite gelassen. Die Kunst fängt für Schadow, wie für manche Gelehrte heute noch, mit der griechischen Säule an. (Vergleiche dazu auch Bulle, Kunst und Künstler XVIII. Herm. Riegel „Die Bildenden Künste, kurzgefaßte allgemeine Kunstlehre“ hat einst einen ersten Versuch gemacht.)

ANHANG.

ZUR GESCHICHTE DER WESENSFORSCHUNG.

Als Begründer der Wesensforschung könnte Aristoteles und in neuerer Zeit — im 5. bis 6. Jahrhundert stellt ein chinesischer Maler, Hsieh-Ho, sechs Grundsätze der Malerei auf, die als Wesensumschreibung der Kunst gelten können — Winckelmann gelten, der in der Vorrede zur Geschichte der Kunst des Altertums sagt: „Das Wesen der Kunst aber ist der vornehmste Endzweck.“ Freilich ist seine Anschauung vom Wesen der Kunst eine sehr wesentlich andere, als wir sie hier vertreten; denn da er ganz auf die griechische Kunst eingestellt ist und um die Mitte des 18. Jahrhunderts schreibt, bleibt er grundsätzlich auf die menschliche Gestalt und die Schönheit des Nackten, bezw. der Kleidung eingestellt, also auf das, was wir im wesentlichen Gestalt nennen. Die Künste, die von der Zeichnung ausgingen, hätten wie alle Erfindungen mit dem Notwendigen angefangen, nachdem suchte man die Schönheit und zuletzt sei das Überflüssige gefolgt. Einleitungsweise behandelt er die verschiedene

Materie (Rohstoffe) und den Einfluß des Himmels (Klima). Lessing bevorzugte begreiflicherweise das, was ich innere Gestalt nenne.

Der erste, der sich nach Winckelmann wissenschaftlich mit der Wesensforschung beschäftigte, war Rumohr. Aber auf Tatsachen zu bauen fing doch erst Jakob Burckhardt an. Er schrieb, nachdem er im Cicerone 1855 eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens gegeben hatte, 1867 seine Geschichte der Renaissance in Italien in der im Vorwort ausgesprochenen Absicht, neben Kuglers Geschichte der Baukunst (1855 bis 1860) eine Darstellung nach Sachen und Gattungen treten zu lassen, gleichsam einen zweiten, systematischen Teil, wie dies seit Winckelmann mit der Kunst des klassischen Altertums geschehen. Dabei fällt der Zusatz auf: „Dem Verfasser hat sich übrigens sehr klar die Wahrheit aufgedrängt, daß wer in der Kunst nicht einmal Dilettant ist, diese Art der parallelen Forschung und Darstellung immer nur bis zu einem mäßigen Ziele führen kann, und daß Forscher, welche zugleich mit der Ausübung der Kunst vertraut sind, dieselbe mit ganz anderem Erfolge fördern würden.“ Inzwischen ist tatsächlich der Fall eingetreten, daß ein Künstler für die Behandlung der Formfragen Bahn gebrochen hat. Die Kunstforscher sind ihm gefolgt und haben, nachdem sie einseitig wie er selbst begonnen, allmählich erkannt, daß die Form doch auch noch anders, als Hildebrandt sie auffaßt, gedacht werden kann. Heute sind sie drauf und dran, die Formprobleme als die Erlösung aus dem unwissenschaftlichen Betriebe des Faches anzusehen. Sie werden sich, hoffe ich, bald überzeugen, daß die Wissenschaft ebensowenig wie die Kunst von der Form leben kann.

Eine unabhängig von der Ästhetik vorgehende Wesensforschung dürfte eine nordische Tat werden, vorausgesetzt, daß man nur erst anfangen wollte, sich vom Humanismus loszulösen und das künstlerische Wesen vom „ästhetischen“ zu trennen. Dadurch, daß man ein Jahrhundert nach Winckelmann vom Beobachten ins historische Denken geriet, ging die Forschung ihrer gesunden Grundlage verloren, wurde mit den Mitteln der Geschichte und des Geschmacks zu stützen gesucht und kann nun nicht mehr weiter. Jeder weiß ein Heilmittel, der eine, indem er den menschlichen Körper in seinem Empfinden und Bewegen, der andere, indem er das Auge verantwortlich macht usw., alle entfernen sich nicht weit von Hirths Ansicht, der Künstler sei ein praktischer Kunstphysiologe. Jeder redet, wie es ihm die eigene Begabung und Erfahrung eingibt, keiner hat den wissenschaftlichen Standtpunkt, der das Ganze im Auge hat und jede Beobachtung an ihren Platz zu bringen weiß.

Ich möchte wünschen, daß sich Unbefangene nicht von der Wesensforschung abschrecken lassen durch jene bisweilen an die Grenze des Wahnsinns streifende „Problemgeschichte“, die Riegl in die Kunstforschung eingeführt hat. Damit solche sehen, wie Unabhängige darüber denken und daß nicht nur ich sie abwehre, setze ich hier den endlosen Satz her, den Heidrich „Beiträge“ 86 sich in empörter Abwehr geleistet hat:

„Die Vergewaltigung des naiven künstlerischen Eindrucks und des natürlichen Verhaltens gegenüber dem Kunstwerk, das nur mehr als ‚Stildokument' und Untersuchungsobjekt erscheint und als solches nicht so sehr analysiert als vielmehr zwangsweise auf bestimmte, von vornherein feststehende Begriffe abgehört wird — die Vergewaltigung ebenso aber auch der freien und erlebten und somit auch der unbefangenen und in einem tieferen Sinne wahren und adäquaten Anschauung des historischen und des kunsthistorischen Lebensprozesses, der nur mehr unter dem Gesichtspunkt der Begriffentwicklung und ihrer logischen Notwendigkeit betrachtet wird —, der Schematismus endlich der psychologischen Begriffe und die absichtlich starre, doktrinäre Terminologie, deren tötende Formelhaftigkeit von aller sinnlichen Anschauung der Wirklichkeit, der Kunst wie des seelischen Lebens überhaupt, weit abführt und nur mehr eine kimmerische Welt reiner Begrifflichkeiten sichtbar werden läßt: das alles sind nur verschiedene Seiten desselben extremen und einseitig orientierten Ideals strengster Wissenschaftlichkeit, dessen Forderungen einer möglichst absoluten Präzision und Evidenz der Erkenntnis von den mathematischen und exakten Naturwissenschaften abgeleitet und zu Unrecht, das heißt im Widerspruch zu der ganz anderen Natur der hier zu behandelnden Stoffe, auf eine geisteswissenschaftliche Disziplin übertragen sind."

Neuerdings senden die einzelnen Mitarbeiter des Handbuches der Kunstwissenschaft ihren Abschnitten Einleitungen voraus. Ein gleiches hatte schon Vasari bei seinen Biographien getan, indem er den Leser mit der Persönlichkeit an sich und ihrer Stellung im Leben bekannt zu machen suchte. Die Einleitungen des Handbuches sind sachlich gerichtet; sie wollen nach dem Vorhaben des Herausgebers auf die Werte hinweisen, die für das Verständnis des Kunstkreises, den vorzuführen sie sich anschicken, kennzeichnend sind. Aber da von den Herausgebern keine Ordnung vorgesehen ist, fehlt jede Einheit und es macht jeder, wie üblich, was er will.

Auf dem Gebiete der Bildenden Kunst läßt sich nicht Vivisektion treiben, sonst würden wir durch den Versuch bald zur Klarheit über manche der geahnten Gesetze kommen. Ich kann alles vorhersagen, wenn ich die Macht habe, es meinem Willen gemäß zu erzwingen. Auch in der Kunst hat die „Macht" sich in diesem Sinne nur zu oft bewährt, besonders in jenem Teile des Nordens, der mit Hilfe der katholischen Renaissance entwurzelte, was an Trieben in der christlichen Kirchenkunst der Städte und Bürger zur Blüte gelangt oder Knospen angesetzt hatte. Die Malerei war auf dem besten Wege, das Erbe nutzbringend anzulegen. Die Reformation wies den Weg der nordischen Verinnerlichung. Da warf die Gegenreformation im Verein mit der weltlichen Macht, dem schwankenden Humanismus und dem römischen Rechte alles über den Haufen. Holland und Belgien liefern die gegensätzlichen Belege. Aber die Kunst steht dem Alltäglichen, das heißt dem Leben doch zu nahe, als daß sie, gemessen und gewogen, mit Willen zu gesetzmäßiger Entfaltung gebracht werden könnte.

Auf eine Gesetzeswissenschaft, wie Wölfflin und andere von der Ästhetik Herkommende wollen, können wir Beobachter uns also vorläufig nicht einlassen. Dagegen ist es unsere Sache, grundsätzliche Tatsachenreihen zu bilden und dann der tatsächlichen Entwicklung nachzugehen.

Ich treibe planmäßig Wesensforschung, seit ich 1887 als Lehrer an der Universität Wien zu wirken begann. Daß niemand von den Fachgenossen meine dahin zielenden Vorschläge und Arbeiten beachtet hat, ist nur der klarste Beweis für die Willkürwirtschaft, die „Kunstgeschichte" genannt wird. Träger der erstarkenden Überzeugung sind mein „Werden des Barock" 1898, dann die erste planmäßige Fassung „Die Zukunft der Kunstwissenschaft" (Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" Nr. 55 vom 9. März 1905), endlich „Die Bildende Kunst der Gegenwart" 1907. Ich habe seither immer wieder bei Veröffentlichung jeder Arbeit um Aufmerksamkeit für die systematischen Fragen gebeten — ohne Erfolg. Auch heute will ich keine Theorie schreiben; dann würde ich freilich vielleicht Verständnis bei den Ästhetikern finden. Wenn die „Kunstgeschichte" erst einmal eine Wissenschaft wird, die Verantwortlichkeitsgefühl besitzt, dann dürfte das Totschweigen von selbst aufhören. Es sei aufmerksam gemacht auf eine Reihe von Wesensuntersuchungen, die vom Verfasser bei verschiedenen Gelegenheiten veröffentlicht wurden, so zur Bildenden Kunst der Gegenwart in dem unter diesem Namen 1907 erschienenen Buche, zur altorientalischen Kunst: Bildende Kunst und Orientalistik (Memnon I, 1907), über ostasiatische Kunst: Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung (Ostasiatische Zeitschrift II, 1913), über islamische Kunst: Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage (Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien LXI 1918), zur altchristlichen Kunst in dem unter diesem Schlagworte erschienenen Beitrage zum Handwörterbuche „Die Religion in Geschichte und Gegenwart" I und besonders im Schlußabschnitte meines Buches „Ursprung der christlichen Kirchenkunst". Mein Werk „Die Baukunst der Armenier und Europa" baut sich ganz auf Kunde, Wesen und Entwicklung auf. Wie verständnisvoll gerade der wesenswissenschaftliche Teil aufgenommen wurde, insbesondere der oben mitgeteilte Plan, belege ein Fall. Mein anscheinend von Berlin bestellter Lobredner Herzfeld nennt diesen Wesensplan ein magisches Quadrat von acht Feldern mit verschiedenen fett und mager gedruckten kabbalistischen Zeichen und Wortgruppen (Wasmuths Monatshefte 1919). Ich möchte wünschen, daß die anschauliche Fassung S. 127 als „Schibboleth der Methode", besser Gedächtnishilfe, die beabsichtigten Dienste leistete.

Die Wesensforschung enthält sich wie die Denkmalkunde jeder Wertung. Beide häufen Arbeitsstoff auf Arbeitsstoff. Schließlich muß es aber zu einer Auswahl kommen und diese kann nur auf Grund von Wertung erfolgen, wobei der Standpunkt des Wertenden sehr verschieden sein kann. Für die wissenschaftliche Forschung wird ein rein sachlich gewonnener Maßstab entscheidend sein. Diesen aber liefert erst das

zusammenfassende Ergebnis der Entwicklungsgeschichte, an deren Ende das erkannte Wesen der verschiedenen Kunstarten und die Gegenwart stehen. Das alles hat gute Weile.

Als Vorarbeit für die Entwicklungsforschung hat die Wesensforschung unter anderem das Ziel, die Verbreitung zeit- oder örtlich neu auftauchender Werte festzustellen. Es ist nicht ihre Aufgabe, das Werden solcher Werte in ihrem Ursprungsgebiete weiter zu verfolgen, aber sie kann immerhin so weit gehen, daß sie fragt, ob ein neu auftauchender Wert bodenständig und zeitgeboren oder von auswärts übernommen und älteren Ursprunges ist. Das Verfahren wird darauf hinauslaufen, festzustellen, wo der betreffende Wert in breiter Schicht vorhanden ist, ob er dort früher auftaucht als in dem Gebiete, in dem er als Ausgangspunkt der Forschung beobachtet wurde. Kurz, es werden Möglichkeiten des Werdens erwogen; erst die Entwicklungsforschung setzt sie mit ihren Verfahren in Tatsachen um.

SECHSTER VORTRAG.

SACHFORSCHUNG: ENTWICKLUNG.

Ist die vorbereitende Arbeit der Denkmalkunde und die Facharbeit der Wesenswissenschaft getan, so treten an Stelle des Denkmals, bezw. Kunstwerkes, die darin wirksamen Kräfte und es beginnt die eigentliche aus der Verknüpfung beider Erfahrungsreihen hervorgehende Fragestellung des Forschers: das Aufsuchen der Lebenszusammenhänge. Ein Kunstwerk kennen und verstehen heißt noch nicht, es seiner Entstehung nach aus dem inneren Zusammenhange des geschichtlichen Lebens erklären können. In diesem Wissensdrange aber ist der Erreger der Entwicklungsfragen zu suchen, in denen der Fachmann Hand in Hand zu gehen beginnt mit den Ergebnissen der Facharbeit auf dem Gebiete anderer Lebenswesenheiten.

Wer über Entwicklung arbeiten will, muß also zunächst einmal ausgebreitete Kenntnisse im Gebiete der Denkmälerwelt besitzen und dann ganz nüchtern festgestellt haben, welche Werte eigentlich von einem Kunstwerk, einem Künstler, einem Kunstkreise oder -strome verwendet sind. Die Bildende Kunst wird doch, sollte man meinen, gewisse in ihrem eigenen Wesen begründete Keime, Triebe und Neigungen besitzen, sich zu entfalten, wenn die Gelegenheit dazu günstig ist. Daß freilich solche folgerichtige, bezw. natürliche Entwicklungen sich nur äußerst selten rein ausleben, beweist das geistige Leben an sich: zumeist sind es nicht aus der Freiheit geborene Kräfte, die die Entwicklung bestimmen, sondern jene Mächte über Glauben, Wollen und Wissen, die sich zur Herrschaft durchgesetzt haben. Das beweist schon klar die Beobachtung der Möglichkeiten im Gebiete der Wesensforschung. Um so mehr sind jene Bewegungen zu beachten, die folgerichtig in sich selbst, im gegebenen Falle auf dem eigensten Nährboden der Bildenden Kunst verliefen. Damit ist von vornherein der Gegensatz der Fachforschung zur üblichen geschichtlichen Auffassung gegeben, die alles berücksichtigt.

In den Geisteswissenschaften setzt sich der Entwicklungsgedanke anders durch als in der Naturforschung. Was der Naturforscher Entwicklung nennt, bezeichnen die Geisteswissenschaften gern als Geschichte. Der Unterschied dürfte ein rein äußerlicher sein: Die Naturforscher gingen von der jetzt lebenden Welt aus und schlossen zurück auf ihr

Werden, die Geistesforscher dagegen überließen die Gegenwart den Politikern und Philosophen und gingen dem nach, was war; daraus entstand ein Gegensatz der Forschungsrichtungen, in dem einen Falle von der Gegenwart zurückschließend, im andern vom Vergangenen auf sie zugehend, der wohl in erster Linie verschuldet, daß wir Natur- und Geisteswissenschaften als zwei von Grund auf verschiedene Forschungsarten hinstellen. Der Forscher über Bildende Kunst sieht — deutlicher vielleicht, als das in anderen Fächern vorläufig möglich ist —, daß dieser Gegensatz der Richtungen lediglich ein scheinbarer ist, sich eben nur aus ihrem Werden erklärt und heute verschwinden muß: Der Naturforscher fängt ebenso an Geschichte zu treiben, wie der Geistesforscher den Tatsachen der Entwicklung nach- und dabei von der Beobachtung der Gegenwart ausgehen lernt, beide freilich mit der Sonde eines bestimmten Faches.

Die Entwicklungsforschung muß den Ausgleich schaffen zwischen den Ergebnissen der Denkmalkunde, das heißt dem bisher auf ihr fußenden Geschichtsaufbau und den zum Teil ganz anders lautenden Ergebnissen der Wesenswissenschaft. Es dürfte in Zukunft öfter vorkommen, daß die fachmännische Arbeit den Vortritt vor der Denkmalkunde verlangen wird. Die Wesenswissenschaft ist etwa der morphologisch-kinetischen Reihe in den Naturwissenschaften zu vergleichen, die den Vortritt vor den Ergebnissen der stratigraphisch-chronologischen, der Schichtenreihe haben will, wie sie etwa unseren geschichtlichen Tatsachen entspricht. Sind wir auch nur im entferntesten so weit, Wesenstatsachen vor geschichtlichen den Vortritt zu lassen? Ich glaube, die meisten ahnen noch gar nicht, daß es eine solche zu den Pflichten des Kunstforschers gehörige planmäßige Stellungnahme überhaupt gibt. Die Wesenswissenschaft geht Ursprungsfragen nur insofern nach, als sie auf Grund der zeitörtlichen Sichtung nachsieht, wo und wann zuerst die einzelnen in einer bestimmten Lebenswesenheit, etwa der Bildenden Kunst auftretenden Werte an erhaltenen Denkmälern zu beobachten sind. Sie zeigt, wie gesagt, Möglichkeiten auf. Eigentliche Entwicklungsfragen liegen ihr grundsätzlich fern.

Wir glauben historisch auf Entwicklung hinzuarbeiten, wenn wir Zusammenhänge suchen, und verwechseln dabei Geschehnisse, die öfter nicht anders als durch die Zufälligkeiten des Lebens zustandegekommen sind, mit eigentlichen Entwicklungen, in denen die zu erforschende Lebenswesenheit selbst, in unserem Falle also die „Bildende Kunst", die nötige Kraft hatte, sich auf ihrem natürlichen Boden folgerichtig zu entwickeln. Im ersteren Falle langt die „genetisch" gerichtete Geschichtsforschung mit ihren Verfahren hin, im letzteren kann nur der Fachmann entscheiden. Entwicklungen im engeren Sinne sind in historischer Zeit in Hellas, Armenien und im christlichen Norden nachzuweisen; was wir sonst als Stil bezeichnen, wird zu Unrecht als eine in sich ruhende Einheit hingestellt. Weltliche Macht, Kirche und Wissenschaft sind darin stärker am Werk als die Eigenkräfte der Bildenden Kunst. Immerhin hat es eine auf

sich selbst gestellte Bildende Kunst zu allen Zeiten, so im Abendlande nicht etwa erst seit der italienischen Bewegung des 13. und 14. Jahrhunderts gegeben (Historische Zeitschrift 119, S. 103). Die Abhängigkeit von anderen Lebenswesenheiten, wie Religion, Wirtschaft, Staat, Bildung usw. bestimmt nur den Grad dieser Selbständigkeit, hebt die Selbständigkeit der Bildenden Kunst an sich nicht auf.

Entwicklungsfragen sind also nicht damit erledigt, daß ich für Tatsachen, die man für Entwicklungsmerkmale ansieht, Ursache und Wirkung nachweise, vielmehr wird zuerst überhaupt einmal der Frage nachzugehen sein, was eigentlich eine Entwicklungstatsache ist. Ist es etwa der erste beste Großstadteinfall unserer Zeit, waren es Wirkungsmittel, deren sich Kaiser, Päpste und Parteien bedienten? Lassen wir uns nicht zu sehr durch die äußeren, geschichtlichen Vorgänge in der Erfassung von Entwicklungsfragen leiten? Sind wir nicht gewohnheitsmäßig durch den Vorrang, der bisher der politischen Geschichte eingeräumt wurde, verblendet? Was ist Blüte, was Verfall? Ist, was Memphis, Babylon, Theben, Rom, Konstantinopel, Bagdad, Paris usf. geleistet haben, das, worauf es ankommt? Steckt das Werden nicht weit hinter diesen Aushängeschildern der Macht? (Vgl. „Zeitschrift für Bildende Kunst", N. F. XXII, 159 f.). Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne ist nicht Aufsuchen und Aufzählen von Denkmälern nach den Richtlinien der Sichtung, setzt auch nicht nur die Erkenntnis des Wesens der Bildenden Kunst voraus, sondern versucht die aufgedeckten Werte in ihrem wechselnden Zusammenwirken auf im Künstler wirksame Kräfte zurückzuführen und das Verstehen und Erklären dessen, was Entwicklung ist, durch Verknüpfung mit den Ergebnissen der fachmännischen Forschung auf anderen Lebensgebieten anzubahnen. Wir dürfen uns dieser ungeheuren Arbeit nicht länger verschließen, die Forderung muß mindestens grundsätzlich als Ziel aufgestellt werden, sonst geraten wir der großen Bewegung in den anderen Geisteswissenschaften gegenüber in einem Fache in die Hinterhand, das durch seine Anschaulichkeit die größten Vorteile voraus hat und berufen schiene, zwischen geistes- und naturwissenschaftlicher Forschung eine Brücke zu schlagen.

Entwicklungsforschung geht nicht wie die Wesenswissenschaft auf den Nachweis von Möglichkeiten aus, sondern sucht das innere Geschehen und seine Gründe tatsächlich aufzudecken. Was heißt nun in der Kunstgeschichte Geschehen? Daß ein Bau bestellt und ausgeführt wird oder ein Künstler stirbt? Die Wesenswissenschaft wird den Blick erschlossen haben: Entwicklung der Bildenden Kunst heißt Geschichte des wechselnden Zusammentretens ihrer Werte, das Aufweisen der Kräfte, die zu dem jeweilig zu erklärenden Verein von Werten in einem Kunstwerke, einem Künstler oder Kunstkreise geführt haben.

Die Bildende Kunst ist ein lebendes Wesen und unterliegt als solches den Gesetzen lebender Wesen (Biologie): als Ganzes erscheint sie wie die Menschheit verhältnismäßig dauernd; in ihren einzelnen Strömen,

Kreisen und Schöpfern ist sie dem Schicksal der Lebewesen in Geburt, Leben und Tod preisgegeben. Dabei verläuft die Kunstentwicklung nur höchst selten ungestört. Das kann freilich nicht immer am Gesamteindruck eines Werkes, wohl aber an den einzelnen seiner Werte, besonders im Vergleich mit anderen, festgestellt werden dadurch, daß man Ort, Gesellschaft, Zeit und die Umstände untersucht, unter denen die Schöpfung im Einzelnen möglich war. Indem die Forschung so den Ablauf nach vor- und rückwärts verfolgt und den Wechsel der Werte zu erklären sucht, kommt sie zur Entwicklungsreihe und so zu höheren Vergleichsstufen. Mit der Absicht zu erklären, gibt der Forscher seine Arbeit eigentlich weiter an die übrigen Fachgruppen der Lebenswesenheiten, bezw. nimmt er von ihnen. Erst da also beginnt die gemeinsame Arbeit im Gebiete geistigen Lebens, des wichtigeren Teiles der allgemeinen oder „Kulturgeschichte". Damit erst gewinnt die Arbeit des Kunstforschers den notwendigen Maßstab dafür, was eigentlich geleistet wurde. Wölfflin würde sein Buch „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" niemals so benannt haben, hätte er eine Ahnung von dem Stückwerk gehabt, das er damit lieferte, die Kunstgeschichte zu einer geistigen Verödung leitend, die zeitgemäß sein mag, aber nicht dem Fach in die Schuhe geschoben werden darf.

Kräfte. Hat die Wesenswissenschaft Werte festgestellt und durch Vergleich die Möglichkeiten ihres Werdens erwogen, so ist es Sache der Entwicklungsgeschichte, daraufhin nun den Versuch einer tatsächlichen Erklärung des Werdens durch Kräfte zu wagen. Was in der Wesensforschung einzeln durchgesprochen wurde, muß nun in seinem urwüchsigen, entwicklungsfähigen Kern erfaßt werden. Davon ist zu trennen die Masse der Einflüsse und wie weit sie vom natürlichen Gange abgeleitet oder in diesem bestärkt haben, bezw. durch welchen Kampf erst das Wesen, das betrachtet wurde, sich durchsetzen konnte, ob es gedieh — wofür nicht „Blütezeiten" entscheidend sind —, verkümmerte oder auch ganz zugrunde ging. Kräfte sind Ursache oder Wirkung, sie kehren aus ihrer Spannung, die Beharrung in Bewegung umsetzt, wieder in ihre Ruhelage zurück, können künstlich durch Willensmächte in diesem natürlichen Ablauf gestört werden usw. Davon später.

Es dürfte an der Zeit sein, daran zu denken, daß die Bildende Kunst und so jede andere Wesenheit zu allen Zeiten mehr oder weniger geneigt war, eigene Wege zu gehen, ihre eigenen Werte in Kräfte umgesetzt zu „entwickeln", und es Aufgabe des Fachmannes wäre, vor allem solchen Eigenwegen nachzugehen und davon streng Bewegungen zu unterscheiden, die keine Entwicklungen im fachmännischen Sinne darstellen, ja eine solche durch außerkünstlerische Kräfte womöglich verhindert haben. Das ist in dem vieljährigen Streit um das Wesen der Geschichte viel zu wenig beachtet worden. Es behalten doch die Historiker Recht, die behaupten, „Geschichte" sei eigentlich politische Geschichte in meinem Sinne, nämlich die Aufzählung aller Vergewaltigungen der natürlichen und folgerichtigen Entwicklungsabläufe, die der Fachmann beobachten kann, um die sich

aber naturgemäß der Durchschnittshistoriker als Machtvertreter nicht kümmert. Unter „Geschichtsphilosophie“ versteht er gelegentlich ein Mittel, die Täuschung, in der die Macht die Menschheit gefangen hält, auch wissenschaftlich als berechtigt hinzustellen. Einen sachlichen Maßstab kennt er im Grunde genommen also nur zu häufig nicht. Um einen solchen werden sich die Fachleute auf allen Lebensgebieten ähnlich bemühen müssen, wie wir es hier im Rahmen der Bildenden Kunst zu tun versuchen. Um die Entwicklung kümmern sich vorläufig alle und niemand. Alle insofern, als jeder glaubt, auf Grund der heute gültigen Art von Geschichtsforschung genetisch zu arbeiten, niemand, weil diese Forschungsrichtung noch weniger planmäßig und dem Verfahren nach begründet ist wie die Wesensforschung. Alles würde sich umkehren, wenn Tagores Grundsatz (Sadhana 153) zu Recht bestünde: „Eine Kultur muß nicht nach der Summe der Macht, sondern nach der Summe der Menschenliebe beurteilt und gewertet werden, die sie entwickelt und in ihren Gesetzen und Einrichtungen zum Ausdruck bringt.“ Selbst ein Aushängeschild wie das Christentum hat Hof, Kirche und Wissenschaft nicht verhindert, das Gegenteil zur Gesinnung Europas zu machen.

Gesetze. Das Leben verläuft in kurzen Zeiträumen selten nach Gesetzen, viel eher nach den tatsächlichen Umständen. Der Zufall spielt nur zu oft eine größere Rolle als das „Gesetz“, besonders wenn die Zeiträume für die Beurteilung zu kurz genommen werden. Entwicklung und Geschichte sind Gegensätze in dem Sinne, daß die Entwicklung nur zu oft von den Tatsachen der Geschichte vergewaltigt wird. Entwicklungsforschung bekommt erst Sinn, wenn sie über den Gesichtskreis der Geschichte hinaus „genetisch“ auf die Menschheit als Ganzes eingestellt wird. Billig ablehnen kann diese wissenschaftliche Voraussetzung nur ein einseitig europäisch denkender Geschichtsphilosoph, wie etwa E. Troeltsch. Man vergleiche dazu, was J. Kohler, Enzyklopädie der Rechtswissenschaft in systematischer Bearbeitung I., 9, als Aufgabe der Rechtsphilosophie hinstellt: „Wir haben die Ergebnisse der Rechtsgeschichte in Verbindung zu setzen mit der ganzen Kulturgeschichte, wir müssen die Bedeutung der Kulturgeschichte im Weltall zu erkennen suchen, und wir haben zu erforschen, welche Wirksamkeit einer jeden rechtlichen Einrichtung und ihrer Geschichte in der Entwicklung der Kultur und damit in der Entwicklung des Weltalls zukommt.“ Der Sachforscher nimmt den gleichen Standpunkt ein, nur läßt er alle Philosophie beiseite. Bei Aufstellung von Gesetzen schließen wir leicht, daß gleiche Ursachen gleiche Wirkungen auslösen. Dabei ist Voraussetzung, daß andere Umstände in keiner Weise störend eingreifen. Ich nehme Dürer. Seine innerste Natur enthüllt sich in dem Selbstbildnis in Erlangen: Abbildung auf dem Titelblatt. Ein rückhaltlos von seiner Stimmung zermarterter Jüngling, der den Kopf schwer in die derb aufgestützte Hand sinken läßt und mit willenlos aufeinander gepreßten Lippen düster vor sich hinstarrt: ein grübelndes Bohren und Wühlen der Gedanken, aus tiefster Seele ringend mit allem

Zufälligen, das der Tag bringt. Das ist richtig schon der Dürer der „Melancholie“ von 1514 und der Dürer jener Weltraumbilder, die von der Apokalypse bis zum Wiener Allerheiligenbilde gehen. Davon an anderer Stelle. Hat Dürer den Lockungen des Tages widerstanden und sich wie Michelangelo den Zufall ringend vom Leibe gehalten? Davon kann nicht die Rede sein: seine Entwicklung ist nur zu oft durch die auf seinen Lebensablauf einstürmenden Mächte in falsche Bahnen gelenkt worden. Gerade bei ihm „rollt die eiserne Kette von Ursache und Wirkung mit schwerem Gerassel“ so ab, daß man sie heute noch, soweit sie folgerichtig ist oder nicht, feststellen kann. Grünewald scheint sich eher „gesetzmäßig entwickelt“ zu haben.

Dem Entwicklungsforscher läge freilich nahe, nach Gesetzen zu fragen; vorläufig tut er das besser nicht. Er wird sich nicht bei der Annahme dieser oder jener Wellenlinie oder Spirale, eines geschlossenen Kreislaufes oder einer Einheitlichkeit in dieser oder jener Wiederkehr des Gleichen usf. befriedigen, sondern geht einfach wieder im ersten Teile der Feststellung von Tatsachen, im zweiten ihrer Sichtung nach, ohne an das Ergebnis zu denken oder es gar vorwegnehmen zu wollen. Er wird sich daher auch keine Gedanken darüber machen, ob die Kunst der Erde, aller Zeiten und Völker etwa als Ganzes von einem Orte ausgeht, oder die Entwicklung in Teilen da und dort anhebt, ob sie also von irgendeinem Punkte sich in immer größeren Kreisen ausbreitet oder von verschiedenen Punkten, deren Strömungen sich dann bald da, bald dort zu sehr verschiedenen Zeiten, bei sehr verschiedenen Völkern vereinigen (vergleiche Graebner, Methodik der Ethnologie, 90). Genau so, wie man in der Wesenswissenschaft sachlich bleibt und streng meidet, vorzeitig eine Auffassung in die Verknüpfung der Tatsachen zu bringen, vielmehr lediglich die Werte an sich im Auge hat, so stellt man sich in der Entwicklungsforschung ganz ohne Nebengedanken auf die Kräfte ein, betrachtet und vergleicht diese, sucht das Schöpferische und Anregende aus der Erfahrung des Beobachtens an ganz verschiedenen Orten, Zeiten und bei ganz verschiedenen Völkern zu erkennen und vom Kunstwollen eines Machthabers zu trennen. Das Neben- und Hintereinander der Denkmäler in der Kunde und das planmäßige Erfassen der Werte in der Erforschung des Kunstwerkes wird hier zur Frage nach den im Künstler wirksamen Antrieben zur Veranschaulichung von Natur- und Geisteskräften, wobei es zunächst ganz gleichgültig bleibt, ob es sich um Fortschritt handelt.

Es ist gesagt worden, die Kunst sei die Abendröte, eine Jugenderinnerung der Menschheit, andere wieder halten sie für eine Reifeerscheinung geistigen Lebens. Damit wäre zu verbinden die hie und da auftauchende Meinung, daß die Kunst überhaupt ihr Ende finden würde. Andere freilich erklären das für unmöglich (Croce 65), sind vielmehr der Meinung, daß die Kunst, sie mag Wegstrecken der Unfruchtbarkeit und Verödung aufweisen, doch im ganzen genommen zu immer höheren Stufen emporsteige (Volkelt, System der Ästhetik I, 22). Die Beantwortung

dieser Fragen scheint mir damit zusammenzuhängen, ob man glaubt, daß die Kunst ihre Kraft aus natürlich gewordenen Gesellschaftskörpern hernimmt und diese sich mit der Zeit verbrauchen müssen oder durch willkürlich neu gebildete Gesellschaftskörper immer wieder eine Düngung stattfinden kann, die neue oder höhere Werte trägt. Im übrigen unterliegt die Kunst wohl dem gleichen Gesetze wie das übrige Leben: stirbt auch das Einzelne, als Ganzes erscheint sie uns ohne Ende. Wir fragen noch all dem vorläufig nicht nach, suchen nach dem Tatsächlichen, ohne zu werten, halten uns daher eher an Anschauungen, wie sie Hebbel schon 1859 in seinen Tagebüchern ausgesprochen hat: „In der Kunst wie in allem Lebendigen gibt es keinen Fortschritt, nur Varietäten des Reizes", dadurch erst werde, meint Schäfer (Von ägyptischer Kunst, 5), die Geschichte der Kunst zu einer großen Fuge, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kämen. Wenn hier von Völkern die Rede ist, so geschieht das insofern mit Recht, als nur der Mensch Kunst hervorbringt, nicht Ort und Zeit unmittelbar. Wohl aber sind sie wie der Mensch selbst Kräfte, insofern eine Kraft die Ursache einer Bewegung ist oder die Ursache der Änderung einer Bewegung oder die Ursache der Wirkung einer Bewegung. Die Kunst ist eine Art Seelenmesser: wie das Thermometer nicht stetig steigt, es vielmehr im Wesen des Wetters liegt, daß es schwankt oder, anders ausgedrückt, in den Zeiträumen, die der Mensch von heute überschaut, wechselnd bestimmte Lagen einzuhalten scheint, so schwankt die Kunst und es ist Aufgabe der Forschung, nicht nur nach Ort, Gesellschaft und Zeit das Mittel festzustellen, sondern vor allem die großen Umwälzungen zu beachten, die heute die Menschheit seelisch ebenso erschüttern, wie gestern etwa die Eiszeiten, ihr Aufhören und anderes die Erde zu dem gemacht haben, was die Vorherrschaft des Menschen bedingt.

Geht die Wesenswissenschaft dem Gemeinsamen nach, so die Entwicklung dem Unterscheidenden, Besonderen (Individuellen) dieses Allgemeinen und seinem Werden, es sei nun an die Masse oder den Einzelnen gebunden.

Damit hängt wieder die Frage nach der Möglichkeit historischer Gesetze zusammen. Sie wird von den einen, den allgemeinen Historikern, verneinend (E. Meyer, Zur Theorie und Methodik der Geschichte, 1902, 26), von den andern, den Fachleuten, bejahend beantwortet (R. M. Meyer, Historische Vierteljahrschrift VI, 1903, 161). Man wird beachten müssen, daß Gesetze sich immer nur für das Ganze, nicht für das Einzelne aufstellen lassen, für das Allgemeine, nicht für das Besondere. Sie haben grundsätzlichen, nicht tatsächlichen Wert. Dazu kommt aber in unserem besonderen Fall, daß künstlerische mehr noch als andere gesellschaftliche Erscheinungen ihre besondere persönliche Seite haben, die durch keinerlei Regeln und allgemeine Sätze, wie groß ihre Gültigkeit auch sei, weggeräumt werden kann (vergleiche Brotherus, Stellung der anthropogeographischen Synthese, 233 der ersten Festschrift für E. Westermarck).

Die Entwicklung der Bildenden Kunst verläuft nur insofern gesetzmäßig, als einer Bewegung gegönnt ist, sich ihren inneren Bedingungen gemäß auszuleben. Dann hat sie eben Anfang, Blüte und Ende. Zumeist aber weist sie nur Teile dieses natürlichen Verlaufes auf, ein Stoß in die Seite führt zu neuen Anläufen. Der Ablauf hängt eben nicht nur von der Kunst ab, sondern von den sie bestimmenden natürlichen Voraussetzungen und geistigen Strömungen ebenso wie von Willensmächten. Das Lebensalter einer Kunstbewegung läßt sich ebensowenig bestimmen, wie die Lebensdauer eines Menschen oder irgendeiner anderen geistigen Einheit. Der geistige Zustand, aus dem sich das Kunstwerk herauskristallisiert, bedeutet einen Vorrat von Kräften, die durch Persönlichkeit in irgendeiner Möglichkeit zur Einheit gebracht werden. Gewöhnlich wird die Entwicklung gehemmt dadurch, daß eine Kristallisation durch irgendeine Macht aufgegriffen und durch dauernde Festlegung gehemmt wird.

Entwicklung ist Bewegung. Sie kann folgerichtig oder gestört verlaufen, zur Geltung kommen oder verhindert werden, ist also nicht gleichbedeutend mit dem geschichtlichen Ablaufe. Damit ich eine Entwicklung beurteilen kann, muß ich den Keim nachgewiesen haben, der wächst, muß also in die Lage versetzt sein, zu beurteilen, was Entwicklung und was Unterbrechung oder Ablenkung derselben ist. Es ist ganz verkehrt zu glauben, daß es keine Beeinflussung gibt, die über die durch die vorausgehende Entwicklung gesteckten Grenzen hinaus Neues hervorbringen könnte (Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen, XXIV [1903], 167). Leider gibt es Mächte genug, die ihren Willen gegen die natürlichen oder organischen Kräfte durchzusetzen vermögen und mit der Kunst machen, was sie wollen. Es wird Aufgabe der Wesenswissenschaft sein, diese Möglichkeiten nachzuweisen und so den Boden für die eigentliche Geschichtsschreibung, die Entwicklungsgeschichte, vorzubereiten.

Das Kunstwerk ist im Sinne der Entwicklung eine Verkörperung von Kräften, die im Künstler nach Umsetzung in künstlerische Werte drängten. Diese Kräfte müssen wie die Denkmäler und künstlerischen Werte als Tatsachen festgestellt und gesichtet sein, bevor wir auf Grund aller dieser Vorarbeiten daran gehen können, „Kunstgeschichte“ zu schreiben, das heißt eine Vorführung von Tatsachen der künstlerischen Entwicklung, die von Fachmännern mit dem höchst erreichbaren Grade von Sachlichkeit auf Grund nachgewiesener Kräfte unter möglichster Zurückdrängung von Annahme und Auffassung vorgenommen wird.

Die Entwicklungsgeschichte sucht die Ursachen der nachgewiesenen künstlerischen Tatsachen zu erfassen, möchte also deren Ursprung nicht nur grundsätzlich sondern tatsächlich erklären und den Lebenslauf mit allen aus Boden, Gesellschaft und Zeit treibenden Kräften verfolgen, mit einem Worte, die wirklichen Ursachen aufdecken. Die Ethnologie nach der Methode Graebner (S. 162) glaubt die Frage zu einem nicht geringen Teil erledigt durch den Nachweis, daß die Bildung zahlreicher kultureller Formen durch das Zusammentreffen und die gegenseitige Beeinflussung

verschiedener Kulturerscheinungen bedingt sei und dieses Zusammentreffen, wie überhaupt das Auftreten der einzelnen Elemente und ganzen Komplexe an den bestimmten Orten auf einem Wandern dieser Elemente und Komplexe beruht, dessen Wege sich in gewissen Fällen mit ziemlicher Sicherheit feststellen ließen. Zu dieser Annahme gelangt Graebner wohl in erster Linie dadurch, daß er die Kulturbeziehungen entscheidend vor die selbständig und unabhängig voneinander bestehenden Kulturkreise stellt. Die Bildende Kunst als ein vorwiegend Geistiges, aus Werten zu Einheiten Kristallisiertes, wird weit schwieriger zu erfassen sein.

Der Künstler. Entwicklungsfragen richten sich an den Urheber des Denkmales, bezw. Kunstwerkes, an den Künstler. Er ist der unmittelbare Träger der Entwicklung. So rasch sein körperliches Dasein, das Leben, entschwindet, ist es doch allein der Schlüssel zum Verständnis seiner Taten und der der Kunst. Der Künstler fühlt sich, sein eigenes künstlerisches Drängen und Können, seine Persönlichkeit zwischen die von außen auf ihn eindringende Natur einerseits und die geistigen Kräfte anderseits gestellt, die ihm mehr oder weniger bewußt zum Erbgut geworden sind. Der Forscher kann ihn, den Träger der Entwicklung, einzig in der Gegenwart unmittelbar im pulsierenden Leben beobachten. Aus dieser Erfahrung muß er zurückschließen auf die ihm mit Bezug auf die Vergangenheit lediglich aus dem Niederschlage in den Kunstwerken und allerhand unzuverlässigen Quellen bekannten Persönlichkeiten. Einzig das Leben selbst bietet für die Entwicklung unmittelbaren Beobachtungsstoff. Dort allein wird der Forscher die Wechselwirkung der in Ort, Gesellschaft und Zeit vorhandenen Reize der Lebenswesenheiten mit den im Wesen der Bildenden Kunst liegenden Werten beim Künstler beobachten und danach seine Rückschlüsse auf die Vergangenheit ziehen können. Nur dort lernt er auch die Sehnsucht nach der großen Persönlichkeit und ihrer durchschlagenden Kraft kennen.

Der Künstler wird zu der und der Zeit, an dem und dem Orte, in diesem oder jenem Gesellschaftskreise geboren. Er stellt selbst ein Lebewesen dar, das in sich eine natürliche Entwicklung durchmacht. Aus der Kreuzung dieses Lebensablaufes mit Ort, Gesellschaft und Zeit ergibt sich sein künstlerisches Erleben, daraus die im einzelnen Kunstwerk ersichtliche und aus allen seinen Schöpfungen zusammengenommen sprechende Entwicklung seines künstlerischen Wesens. Der Kern dieses Wesens aber, sein seelischer Gehalt (Inhalt), der Mensch in ihm, wird als Ursache hinter der endgültigen Wahl der Werte und seinem Verhalten zur Umgebung aufzusuchen sein.

Je weiter man in der geschichtlichen Zeit zurückgeht, desto seltener sind die Fragen nach der Persönlichkeit zu beantworten. In vorgeschichtlicher Zeit, die ja in der Entwicklungsforschung geradezu den Ausschlag gibt, hört die Unterstützung durch Quellen ganz auf. Trotzdem muß von vornherein feststehen, daß auch dann die Persönlichkeit in Entwicklungs-

fragen wenigstens grundsätzlich als Träger entscheidend im Gedächtnisse bleibt. Das Wesen der Kunst gipfelt eben in der Persönlichkeit, sie bestimmt auch ausschlaggebend die Entwicklung.

Der Forscher auf dem Gebiete der Bildenden Kunst tut, als ob sich die in der Wesensforschung nachgewiesenen Werte entwickelten, und zwar sowohl der einzelne Wert wie die Art des Zusammentretens der Werte zu einem künstlerischen Lebewesen. Ich kann in einem darstellenden Kunstwerke nicht nur Raum geben, wie das einzelne Forscher in ihrer Einseitigkeit anzunehmen scheinen, ebensowenig wie ich von Luft leben kann. Das Kunstwerk ist ein Ganzes, geistig ein Gewächs von Fleisch und Blut wie sein Schöpfer, der Künstler. Wie kein Mensch vollkommen ist, sondern seine Eigenart eben darin besteht, daß gewisse Seiten vor-, andere zurücktreten, niemals alle vollkommen und gleichmäßig entwickelt sind, so auch im Kunstwerk. Rohstoff und Werk sind nicht zu missen, ebensowenig wie der Körper am Menschen. Die geistigen Werte aber können unendlich verschieden sein, es gibt große Kunstströme, die überhaupt keinen Raum darstellen. Also ist es unsinnig, behaupten zu wollen, das einzige, was sich dauernd entwickle, seien die Mittel der Raumdarstellung und -wirkung. Vielleicht gibt es keinen größeren Feind der Kunst als gerade die Vorspiegelung von Raum, dann nämlich, wenn sie die Entwicklung tatsächlich allein zu bestimmen anfängt. Ähnliches gilt für die andern Werte, besonders für die Darstellung.

Lebenszeichen. Was sich entwickelt ist also nicht der einzelne handwerkliche oder geistige Wert, ebensowenig wie sich ein Fuß, eine Hand, ein Empfinden oder Fühlen selbständig entwickelt — außer im Krankheitsfalle —, sondern es ist immer die aus der Gesamtheit dieser Werte entspringende Einheit, das Kunstwerk als Lebenszeichen, durch das der Künstler, der Kunstkreis oder -strom sein Eigenleben veranschaulicht. Der Forscher geht solchen Urhebern nach, er begnügt sich nicht wie die unterste Schicht der Historiker mit den Tatsachen des Seins oder das auf sich gestellte Fach mit den Tatsachen des Wesens und ihrer Aneinanderreihung; er will sehen, welches die Keime sind, wie sie werden, vom tatsächlichen Geschehen gefördert, unterdrückt, ja getötet, um im Wege der Vererbung zu gegebener Zeit im zweiten oder einem späteren Gliede wieder aufzutauchen oder aber ganz zu vergehen.

Die Geschichte weicht der nach Plan und Verfahren auf Tatsachen eingestellten „Entwicklung“ für gewöhnlich aus und begnügt sich dafür öfter mit einem breiartigen Gebilde, daß schließlich Tatsachen womöglich ganz beiseite läßt und durch Zusammenstellung der auf den verschiedenen Gebieten gewonnenen „Auffassungen“ eine „Allgemeine Kulturgeschichte“ zusammenstellt. Musterbeispiel einer dabei fast absichtlichen Verhöhnung wissenschaftlicher Arbeit ist C. H. Beckers Vortrag „Der Islam im Rahmen einer allgemeinen Kulturgeschichte“ (ZDMG 76, 1922). Indem dort die Auffassung vom antiken Erbe als Grundlage des geistigen Zustandes der vom Islam vereinigten Länder und Völker zum Glaubenssatz

erhoben und totgeschwiegen wird, was ich dagegen und für eine ganz andere Auffassung vorbrachte, kommt ein Zerrbild zustande, dessen sich die Wissenschaft hoffentlich bald bewußt werden wird. Wenn man die Forschungsergebnisse der nach Plan und Verfahren selbständig arbeitenden Fächer auf solche Art vergewaltigt, dann können die Lebenszeichen, die diese einzelnen Fächer herausgearbeitet haben, nicht fruchtbar werden. Erst ein übergeordnetes geisteswissenschaftliches Forschungsinstitut kann mit eigenen, dem Ganzen, Allgemeinen und Werden angepaßten Verfahren Antwort auf die Fragen der Gesamtheit der Geisteswissenschaften geben. Der Satz Beckers: „Da die Menschheit als einheitlicher historischer Gegenstand für die moderne Wissenschaft nicht mehr besteht" richtet sich selbst; Wissenschaft ist nur möglich bei zum mindesten grundsätzlicher Einstellung auf das Ganze. Übrigens ist Becker in solchen grundsätzlichen Behauptungen nur das Echo von E. Tröltsch (Schmollers Jahrbuch 44). Das starre Kreisen um sich selbst, wie es dem wissenschaftlichen Dünkel einzelner Berliner Größen eigen ist, darf in solchen angeblich auf „Aufbau" oder „Entwicklung" losgehenden Zusammenfassungen nicht überraschen. Derartige Folgerungen aus den geschichtsphilosophischen Betrachtungsweisen werden in Zukunft zu ersetzen sein durch Nebeneinanderordnungen der denkmalkundlichen und wesenswissenschaftlichen Vorarbeit als Fragebogen an die Entwicklungsgeschichte. Diese aber ist nicht Philosophie, sondern Wissenschaft und hat ihre selbständigen Verfahren. Auch ist „Universalgeschichte" noch lange nicht Entwicklungsgeschichte. Vergleiche zu alldem Acta Academiae Aboensis, Humaniora III, 3.

Ich kann, in die eigentliche Untersuchung eintretend, methodisch so vorgehen, daß ich entweder die künstlerischen Werte nach Ort, Gesellschaft und Zeit eingeteilt betrachte oder diese letzteren als Entwicklungserreger nach den künstlerischen Werten geordnet durchnehme. Tatsächlich wird beides geschehen müssen, u. zw. wird man bei der Feststellung eher von den Wesenswerten, bei der Sichtung von den Entwicklungserregern auszugehen haben. Auf dem einen Wege lerne ich die treibenden Kräfte überhaupt erst kennen und kann sie dann auf dem andern Wege in Reihen bringen und durch den Nachweis von Lücken zu neuen Beobachtungen anregen.

I. FESTSTELLUNG DER KRÄFTE.

Eine Kraft im Sinne der Entwicklungsforschung feststellen, heißt nachweisen, auf welche Ursache ein Wert zurückgeht und wie dieser gewirkt hat. Ich stelle also eine Kraft fest, indem ich einen Wert, besser eine Einheit von Werten (im Falle der Bildenden Kunst ein Kunstwerk, einen Künstler oder eine Kunstbewegung) nach dem Sprachgebrauch „erkläre". Ich denke, wir werden uns auf die Deutung des Wortes einigen und das Erklären streng scheiden vom Beschreiben und Betrachten

(vergleiche die Verwirrung bei Wölfflin „Das Erklären von Kunstwerken", 1921). Zuerst muß ich das Äußere beschrieben und das Innere betrachtet haben, dann erst kann ich — wenn die Umstände sehr günstig liegen — versuchen, das Stück Leben, das ich vor mir habe, aus den erkannten Werten und Wertgruppen als Lebenszeichen nach Ursache und Wirkung zu erklären. Vor allem darf ich nicht Entwicklungsgesetze aufstellen und anwenden, ohne ihr Eintreten zu erklären, sonst stelle ich verallgemeinernd Behauptungen auf, ohne sie zu beweisen.

Ich kann „Manier" unerklärt lassen als Wirkung ohne Ursache, nicht aber eine Bewegung wie die des sogenannten Barock, und es liegt zum guten Teil an der unglücklichen Gewohnheit des Deutschen, sich mit Fremdworten für Begriffe zu begnügen, wenn wir Stilbezeichnungen gedankenlos zur Kennzeichnung rein künstlerischer Tatsachen hinnehmen. Billig und bequem mag es freilich sein, mit Renaissance und Barock, Gotik und Rokoko als Schlagworten zu wirtschaften und die Kunstgeschichte als formale Angelegenheit zu behandeln. Sie hört nur leider damit auf, eine Wissenschaft zu sein, bezw. erhebt sich nie zu einer solchen über die schulmäßige Denkfertigkeit hinaus. Eine der Versteifungen des kunstforschenden Denkens der Gegenwart ist die auf die Begriffe plastisch und malerisch — als wenn damit etwas erklärt wäre! —, die zuerst von Burckhardt, dann von Schmarsow ebenso wie von Riegl ausgeht und von Wölfflin derart immer wieder in den Vordergrund gestellt wird, daß man meinen sollte, sie bilde das Um und Auf des Wesens der Bildenden Kunst. Nicht einmal wenn die Kunstgeschichte wirklich nichts anderes wäre als „die Lehre von den Sehformen", ist eine solche Betonung zulässig. Viel wichtiger wäre die von mir immer wieder hervorgehobene Notwendigkeit einer Scheidung zwischen Nord und Süd darin, daß ersterer ursprünglich schmückend, letzterer darstellend in der Fläche denkt und erst die selbständige Entwicklung der Baukunst in Hellas, Armenien und dem Norden darin im Rahmen unserer abendländischen Kunst Wandel geschaffen hat.

Es handelt sich nicht darum, daß eine der drei wichtigsten nach Stoff und Werk geschiedenen Kunstgattungen: Baukunst, Bildnerei und Malerei die andere in ihre Art zwingt, sondern darum, daß bald der Süden, bald der Norden im Bauen, Bilden oder Malen die Oberhand gewinnt. Der Unterschied beider liegt aber darin, daß der Süden von der menschlichen Gestalt als Maß ausgeht und Ruhe als Ziel im Geblüte hat, der Norden dagegen auf Bewegung losgeht, daher eher der in allen Formwerten freirhythmischen Landschaft zustrebt, bis schließlich Rembrandt eine Gruppe menschlicher Gestalten wie die Nachtwache nach landschaftlichen Grundsätzen aufbaut. Man vergleiche damit etwa die Czartoryski-Landschaft.

Die hohe Schule für die Feststellung von Kräften ist, wie gesagt, das pulsierende Leben selbst um den beobachtenden Gelehrten herum. Daran müßte der Entwicklungsforscher geschult werden, bevor er an den geschichtlichen Arbeitsstoff herantritt. Diese Art von Beobachtung sollte

ihm ebenso ermöglicht werden wie der Versuch. Er würde damit nicht nur dem Erklären der Vergangenheit vorarbeiten, sondern zugleich auch von vornherein jene Einstellung gewinnen, die auf das Erfassen dessen losgeht, was in Zukunft geschehen sollte. Nichts ist für die Beobachtung tatsachenreicher an Werten wie Kräften als das Leben selbst; wer in ihm wissenschaftlich beobachten lernt, hat jenen Boden unter den Füßen, der die Geisteswissenschaften auf die „exakte" Grundlage der Lebenswerte zu stellen ermöglicht. Für diese Art Wissenschaft ist das Leben vielleicht mehr Versuchsstätte, lehrt sie mehr Lebenskunde (Biologie), als in den Naturwissenschaften. Das Tier Mensch hat in der sogenannten „Willensfreiheit" ein Mittel geistiger Bewegung ausgebildet, das die Natur sonst nur in Ansätzen kennt. Der Mensch glaubt, Natur unter seinen Willen zwingen zu können, ja in der Kunst ein Mittel geschaffen zu haben, die drei Gesetzmäßigkeiten des Lebens: Ort, Gesellschaft und Zeit überflügeln zu können. Was in den Naturwissenschaften der Versuch (das Experiment), das ist in den Geisteswissenschaften zumeist schon das Leben, die Kunst ist sogar Versuch an sich. Wir nennen Entwicklung jenen nicht vom Willen, sondern von der Natur im Menschen gesuchten Weg, sich mit Ort, Gesellschaft und Zeit so auseinanderzusetzen, daß damit für die Menschheit ein dauernder, das heißt trotz alles Willens geistig lebensfähiger Wert ins Unbekannte hinein gefunden ist. Es gelten, scheint es, für das geistige Leben grundsätzlich die gleichen Gesetze der Entwicklung, wie sie die Naturwissenschaften gefunden haben. Der Entwicklungsforscher darf sich also auch in den Geisteswissenschaften nicht mit der Geschichte, einem scheinbar in allen Wesenheiten unentwirrbar verklammerten Block von Notwendigem und Zufälligem begnügen, er muß in seinem engeren Fache das Geschehen von der Sache und diese letztere wieder in ihren Werten und Kräften auf das in der Natur des Menschen verwurzelte Lebensfähige und das wesenlos Wuchernde hin trennen lernen. Daraus ergibt sich Plan und Verfahren der Entwicklungsforschung.

Ausdrücklich muß bemerkt werden, daß der für die Wesensforschung aufgestellte Plan vorläufig in keiner Weise etwa zur Bewährung einer Entwicklung herangezogen werden darf. Er besteht zurzeit noch lediglich als Hilfsmittel für sich, soll, sosehr er sich auch für alle Art der Feststellung von Lebenswerten eignen mag, heute noch kein Maßstab für irgendeine entwicklungsgeschichtliche Wertung sein.

Hatte ich es in der Denkmalkunde mit dem zufällig Erhaltenen und daraufhin in der Wesenswissenschaft mit Werten und den Möglichkeiten des Ursprunges dieser Werte zu tun, so ist Entwicklungsforschung auf das gestellt, was beim Werden wirklich und tatsächlich entscheidend war. Hier ist also sowohl der Einfall wie die Möglichkeit auszuschalten und lediglich die Gewißheit zu suchen. Annahmen, Auffassungen, Überzeugungen u. dgl. müssen — solange wir Sachforscher und nicht Beschauer sind — in der Entwicklungsforschung ebenso rundweg ausgeschlossen

sein wie in der Denkmalkunde und Wesenswissenschaft. In ihr entscheidet bezüglich Wert, Kraft und Werden dieselbe kritische Genauigkeit, wie bei den Philologen und Historikern, wenn sie die nackte Tatsache des Seins und den Grad der Zuverlässigkeit der Erhaltung feststellen. Ich darf mir, wie einst in der Chemie, keinen Schwefel oder ein Phlogiston einbilden, sondern muß Erklärungen von vornherein mit der Wage in der Hand vornehmen.

In der Wesensforschung löste ich das Kunstwerk, den Künstler, die Kunst auf in ihre Werte, das heißt ich nahm zu wissenschaftlichen Zwecken gewaltsam verstandesmäßig die Trennung einer Einheit vor, die sich von Natur nicht auflösen läßt. Entwicklungsfragen rechnen nun mit diesen festgestellten Werten und suchen die Tatsache ihres jeweiligen Auf- und Zusammentretens zu einer Einheit zu erklären. Die Entwicklungsforschung arbeitet auf Längsschnitte hin, ihr letztes Ziel ist das Verstehen der treibenden Kräfte der Gegenwart (Volkelt, System I, 54). Um aber den Geist einer Zeit und die örtlichen und gesellschaftlichen Lebensbedingungen der Bildenden Kunst aus dem Vollen erfassen zu können, wird sie mit Vorliebe in Querschnitten vergleichen (vgl. dazu für das Gebiet der Wirtschaftsgeschichte Sommerlad, „Wirtschaftsgeschichte und Gegenwart"). Diese Art darf nicht mit Herstellung des Lebenshintergrundes für eine Bewegung (Kulturmilieu, Lokalkolorit usf.) verwechselt werden, damit hat die Kunstforschung nichts zu tun. Hier liegt auch die Grenze der Einschätzung für Justis Arbeit als einer kunstforschenden (vgl. zu seinem „Velasquez" Hamann, Archiv für Kulturgeschichte VIII, 1910). Wie die nordische Landschaft nicht Hintergrund ist, sondern mit ihrem Wesen das Ganze des Kunstwerkes durchwächst, so muß gezeigt werden, wie das Leben die künstlerische Tat durchwächst, soll eine „Erklärung" vom Fachstandpunkt aus erzielt werden.

Welches Verfahren gewährleistet nun eine solche über allem Zufall und allem auch Andersseinkönnen stehende Gewißheit? Um zunächst das Unzulässige auszuscheiden, so ist vor allem jeder Ähnlichkeitsvergleich (die Analogie) — mag er vorläufig auch in der Denkmalkunde noch zugelassen sein — nunmehr ernstlich auszuschließen. Dabei müssen wir etwas länger verweilen.

Der verallgemeinernde Schluß aus der Ähnlichkeit zweier Entwicklungsreihen oder auch mehrerer auf ein Gesetz der Entwicklung ist so lange unzulässig, als diese Reihen nicht „erklärt" sind, also nicht das Ganze der einzelnen Entwicklung ersetzt ist durch eine genaue Kenntnis der Werte, ihrer Ursachen und Wirkungen (vgl. dazu Hamann, Monatshefte IX, 18). Wohin die Kunstgeschichte kommt, wenn sie in Entwicklungsfragen auf gut Glück vergleicht oder gar Analogieschlüsse aus anderen Wissensgebieten zieht, beweist der berüchtigte Fall der „romanischen" Kunst. Derart oberflächliche Schlüsse aber begegnen in der üblichen Stillegende der Kunstgeschichte auf Schritt und Tritt. Dazu sei meine Bemerkung aus dem Jahre 1903 in der Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F. XIV, abgedruckt: „Es gibt, glaube ich, heute noch alte

Leute, die das, was wir romanisch getauft haben, byzantinisch nennen. Ich erinnere mich der Enttäuschung, die ich als Student erlebte, als mir Heideloffs ‚Kleiner Byzantiner, ein Taschenbuch des byzantinischen Baustiles' oder Verneilhs ‚L'Architecture byzantine en France' in die Hand kam. Ich suchte Aufschluß über den Orient und fand eine Vorführung, die bei Heideloff z. B. in dem Satz gipfelt: ‚Die Glanzperiode der byzantinischen Kunst für Deutschland war das zehnte und elfte Jahrhundert.' Das war die Auffassung im zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts. Man hatte sich damals über das Griechische und Römische hinaus zu einer Anerkennung auch der mittelalterlichen Baustile durchgearbeitet und sah die unantike Art des Phänomens klarer als die Wissenschaft von heute. Das ist immer so: der erste Blick gibt den Eindruck deutlicher, die nachträgliche Überlegung im Einzelnen raubt die Unbefangenheit in Ansehung des Ganzen, besonders, wenn dazu durch einen falschen Analogieschluß noch Verwirrung angerichtet wird. So hat die Kunstgeschichte von der Sprachwissenschaft den Namen ‚romanisch' entlehnt und nimmt nun der Sprachentwicklung parallel an, das Romanische habe sich durch Einwirkung des Germanischen aus dem Lateinischen entwickelt. Sie ist damit in eine von vornherein verkehrte Strömung geraten. Wenn man einen Stil den romanischen nennen darf, so ist es jener der italienischen Renaissance. Nur sieht man leider auch da falsch. Die Renaissance entsteht zunächst auf italienischem Boden nicht spontan aus dem Studium von Natur und Antike, sondern dadurch, daß man die vom Norden her, in erster Linie durch die sogenannte Gotik mächtig angeregte Formkraft — und sie allein ist das Entscheidende, der Kern — in Italien durch die Anwendung antiker Formen und Konstruktionsgesetze sowie durch wissenschaftliche Studien in ein anderes Fahrwasser leitete. Das war es, was ich im Auge hatte, als ich im ‚Werden des Barock' 1898 sagte, die Bedingungen für den Eintritt des Barock ließen sich im letzten Gliede zurückverfolgen bis auf die Völkerwanderung". Immer und immer wieder haben uns die Humanisten durch falsche Analogieschlüsse mit dem Süden irregeleitet. Wenn heute ein Kunsthistoriker lebt, der trotz aller meiner Arbeiten noch immer von „latenter Antike" spricht und damit die „Romanik" meint, so ist das nur denkbar, weil er sich immer einseitig mit darstellender Kunst beschäftigt.

Ist es in der Arbeit, die L. v. Sybel unter dem Titel „Christliche Antike" leistet, anders? Abermals schafft sich da ein Humanist nach dem Vorbilde der Literatur ein Kartenhaus, das der römischen Wurzel einer christlichen Kunst (vgl. „Kunde, Wesen, Entwicklung" S. 267), und verfällt allmählich — hoffentlich unbewußt — in ähnliche Einseitigkeit, wie sie Wilpert bewußt vom katholischen Standpunkt aus vertritt. Wir sind nur zu geneigt, Entwicklungsfragen für erledigt zu halten, wenn der Zusammenhang mit der Antike und Literatur irgendwie naheliegt, das heißt die Analogie zweier Entwicklungsreihen lockt und vom Humanismus nur zu leicht verallgemeinernd als Beweis genommen werden kann.

Wie vorsichtig man dabei auch in scheinbar ganz selbstverständlichen Fällen sein muß, zeigt die Angelegenheit, die ich unter dem Titel „Leonardo-Bramante-Vignola im Rahmen vergleichender Kunstforschung“ (Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 1919) veröffentlichte. Anfang und Ende lauten: „Die bisher kaum im engsten europäischen Rahmen gepflegte ‚Vergleichende Kunstforschung‘ wird, sobald sie zunächst einmal Asien und später den Erdkreis, endlich die Menschheit auch zeitlich und gesellschaftlich als Ganzes ins Auge faßt, manche jetzt gewohnheitsmäßig herrschende Anschauung umzustoßen und Wege zu einer Fassung der Aufgaben Bildender Kunst selbst und der Forschung über sie zu bahnen haben, die heute von manchem noch kaum geahnt werden. Dafür sei hier ein für den Forscher auf dem Gebiete der italienischen Kunst nicht unwichtiges Beispiel vorgeführt. Eine der am höchsten eingeschätzten Taten der ‚Renaissance‘ ist die große Bewegung im Gebiete des Kuppelbaues, die an die Namen Leonardo-Bramante-Vignola geknüpft ist, jene Werdezeit, in der die neue Bauform sich gegen die herrschende Überlieferung durchsetzt, S. Peter entsteht und der Gesù die Lösung bringt. Wir bewundern diese auf dem Boden Roms vor sich gehende Bewegung als eine Schöpfungstat, bei der höchstens die alten Denkmäler Roms Pate gestanden haben könnten. Und doch ist sie, sobald man nicht die Größenverhältnisse, sondern in erster Linie die Bauform an sich sprechen läßt, nur die neue Auflage einer folgerichtigeren Bewegung, die niemand beachtet. Leonardo-Bramante-Vignola wiederholen eine Entwicklung, die sich schon einmal tausend Jahre vor ihnen im christlichen Kirchenbau abgespielt hatte. Es kommt dabei darauf an, daß der strahlenförmig angeordnete Kuppelbau im Vordergrunde der Baugesinnung steht, diese den Innenraum nicht wie die Basilika durch Zerteilung eines Längsraumes, sondern durch Raumeinheit mit der ein Mittelquadrat überragenden Kuppel wirken läßt und endlich der Ausgleich mit der Längsrichtung stattfindet, wobei die Dreischiffigkeit zugunsten einer einschiffigen Kuppelhalle aufgegeben wird.“

„Das hier angeführte Beispiel vergleichender Kunstforschung mag zeigen, wie dringend notwendig der Übergang der Kunstforscher auf einen weiteren Gesichtskreis als den europäischen ist. Ich denke, daß zum mindesten an den Hochschulen — Museen und Denkmalpflege mögen bei der bisherigen Art bleiben — die Einstellung auf den Gesamtkreis der Erde notwendig ist. Damit erst wird die Hochschule ihrer Aufgabe, das Gesamtfach zu vertreten, gerecht werden können. Mühen und Irrtümer dürfte die Übernahme dieser Verpflichtung fürs erste ohnehin genug im Gefolge haben; aber anders ist eben der Weg nicht zu finden. Ich habe in allen meinen Arbeiten diesen Schritt getan, zuletzt in ‚Altai-Iran‘ und möchte wünschen, daß er endlich in seiner grundsätzlichen Bedeutung erkannt würde und ich noch erlebte, einmal nicht gegen den herrschenden Strom ankämpfen zu müssen, was auf die Dauer das reine Martyrium bedeutet. Das Haupthindernis der Verständigung ist für die altchristliche wie für

die Renaissancezeit das gleiche: meine Arbeiten stoßen auf die Überschätzung des Einflusses der antiken Überlieferung und Roms im besondern durch die Humanisten. Er mag in der Zeit Vasaris groß gewesen sein, allenfalls auch für die Ausstattung der Bauten und die Darstellung schon seit 1400. Aber auch da wird stark übertrieben. Die Neigung zur Naturgestalt ist im 15. Jahrhundert im Sinne der ‚Gotik' größer als die zur antiken Form. Ganz gewiß aber ist es falsch, die eigentliche Bauentwicklung vor Serlio, Vignola und Palladio mit Vasaris Augen anzusehen. Brunelleschi mißt in Rom Baustücke, nicht ganze Bauten. Und bei ihm sowohl wie bis ins 16. Jahrhundert hinauf ist die Einwirkung der orientalischen räumlichen Bauformen, die romanischen mit inbegriffen, weitaus größer als die der Antike. Dadurch verliert die italienische Blüte nichts an ihrer Wertung. Die zahlenmäßige Größe ihrer Bauwerke überragt die Masse der orientalischen in Konstantinopel wie besonders in Armenien so sehr, daß der Maßstab allein ihre Überlegenheit und darin allerdings auch den Einfluß der antiken Bauten von Rom sichert. Die rein künstlerischen Formen von Raum und Masse aber sind auf dem Gebiete des Kuppelbaues im Osten reiner und folgerichtiger schon in altchristlicher Zeit entwickelt worden als von Leonardo, Bramante und Vignola."

In diesem Aufsatze wurde die Ähnlichkeit zweier Entwicklungsreihen, einer armenischen des ersten und einer italienischen des zweiten Jahrtausends nachgewiesen. Eine Erklärung der Tatsache oder auch nur eine Beantwortung der Frage: parallel oder abhängig? wurde dort nicht versucht, außer durch den Hinweis auf die Möglichkeit einer Anwesenheit italienischer Künstler im Osten, besonders Leonardos im Taurusgebiete. Wollte ich aus diesem beachtenswerten Ähnlichkeitsvergleiche das entwicklungsgeschichtlich Sichere herausarbeiten, dann müßte zunächst für beide Gebiete die Wesensuntersuchung nebeneinander durchgeführt und dann alle Lebenskräfte geprüft werden, die diese zufällige oder irgendwie begründete Gleichheit, bezw. Abhängigkeit erklären.

Nach dieser Beispiele einführenden Abschweifung kehren wir zum Grundsätzlichen zurück. Das Verfahren zur Feststellung der Entwicklungsgeschichte, die „Erklärung", kann erst in ihrem wahren Wesen erkannt werden, wenn wir für jedes Fachgebiet vollkommen im klaren über den unmittelbaren Träger der Entwicklung sind; mittelbar können freilich unzählige Werte und Wertgruppen, Kräfte und Kräftegruppen mitgewirkt haben, unmittelbar nur die einzelne Künstlerpersönlichkeit. Entwicklungsarbeit löst aus dem Geschehen das Notwendige des Allgemeinen vom Zufall des Besonderen. Sie erklärt das in der Denkmalkunde Beschriebene und in der Wesensforschung Betrachtete. Was ist und in Werte aufgelöst wurde, verbindet sie, vom Inhalt ausgehend, wieder durch Kräfte. Indem sie die Lebenszeichen erkennen lehrt, stellt sie sich in den Dienst des Lebens selbst. Heißt eine Wesenseinheit erklären, ihre Werte im Künstler auf Kräfte zurückzuführen, so hat die bisher sogenannte „genetische

Methode", indem sie eine Auffassung verbindend zwischen die in der Denkmalkunde nachgewiesenen Tatsachen brachte, lediglich ein Netz hergestellt, dessen Maschen willkürlich nach Eindrücken auf Grund des äußeren Geschehens geknüpft waren. Die „Erklärung" geht vom Ergebnis des Geschehens, den Sachen aus, die sie in ihrem inneren Kern, den Werten, erfaßt hat und stellt den gelösten Zusammenhang wieder her, indem sie die Zustände aufweist, aus denen heraus die Werte wurden und sich durch Meisterung von Kräften zu Einheiten zusammenschlossen. Der Träger dieser Einheit aber wird in jedem Fache erst bei Aufstellung eines klaren Planes erkannt werden.

1. DER PLAN.

Der Plan der Entwicklungsforschung setzt bei den Richtlinien der Denkmalkunde, Ort und Zeit, ein, ergänzt sie aber durch eine dritte Richtlinie, die dem Neben- und Hintereinander ein Übereinander anreiht, das der gesellschaftlichen Schichten. Hätte die Einführung dieser Richtlinie die Denkmalkunde um ihre streng sachliche Einfachheit gebracht, die sie für alle Zeiten als Karte und Liste notwendig und brauchbar erscheinen läßt, so wird hier in der Entwicklungsforschung ebenso unerläßlich, daß wir zwischen Ort und Zeit die Gesellschaft als den eigentlichen Erreger dessen, was die Entwicklung ebenso bedingt wie vergewaltigt, einschieben. Dazu kommt alles das, was in der Zeit als solcher als Voraussetzung, Hebel und Widerstand der Entwicklung liegt, das Leben selbst in seinem Ablauf, mit seinen Ruhepausen zwischen der wechselnden Bewegung. Danach stelle ich für die Entwicklungsforschung folgende Richtlinien als entscheidend auf:

1. Beharrung. Der feste Halt des Beharrenden im Werden und Vergehen ist der Boden, auf dem sich die Entwicklung vollzieht. Der „Ort", in der Denkmalkunde lediglich ein Einteilungsgrund, wird hier zum erregenden Wesen, die Natur selbst in ihrem Weiterwirken im Menschen zum Gegenstand der Untersuchung. Sie ist weitaus das Entscheidende in der Entwicklung, so lange überhaupt noch unverbrauchte Rohstoffe im menschlichen Geiste vorhanden sind. Beharrend sind auch die Blutzusammenhänge unter den Menschen.

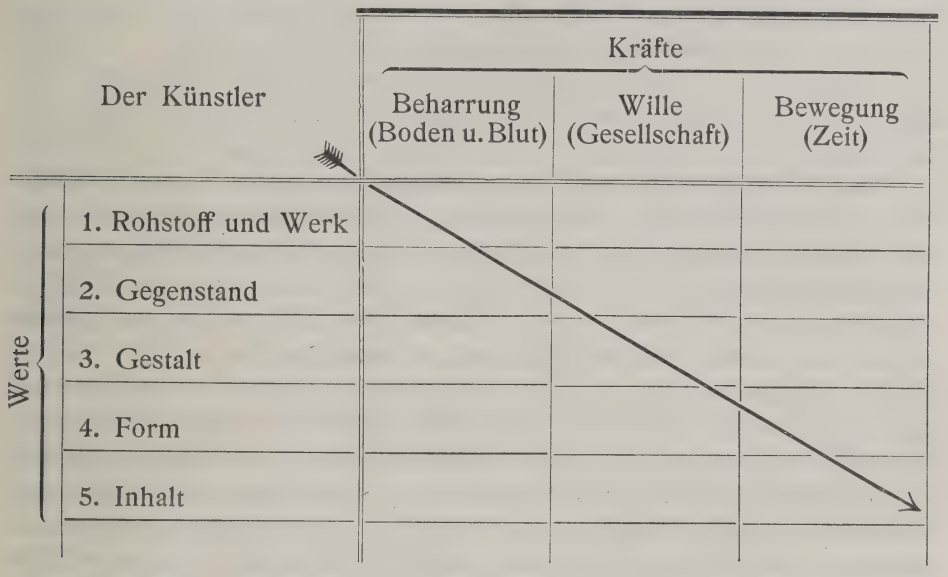
2. Der Wille in Ruhe und Bewegung. Ist der Boden und seine Lage Beharrung schlechtweg, so steht der Mensch durch seinen freien Willen zwischen diesem Beharrenden und der Veränderung schlechtweg, der Zeit. Die Gesellschaft setzt sich für den Forscher zusammen aus der breiten Masse und der Einzelpersönlichkeit. Beide sind beharrend, soweit Boden, Lage und Blut in Betracht kommen; dagegen sind sie beweglich in allem Geistigen, was diese eigenste angeborene Natur aus der Richtung zu bringen geeignet ist, also in allen Lebenstätigkeiten, die durch welche Art Willen immer bestimmt werden. Meine Beschauermeinung ist: Die Menschheit glaubt das Leben nach ihrem Willen gestalten zu können?

Möge es ihr nie gelingen, diesen Glauben, der ein Irrwahn ist, durchzusetzen. Sie hätte dann ihr eigenes Grab gegraben.

3. Bewegung. Bewegung an sich ist die Zeit. Sie ist also jetzt nicht mehr ein Mittel zur Bestimmung der Lage des Denkmals, sondern löst allein durch ihr Wesen als Bewegung ähnlich mittelbar Kräfte aus, wie unmittelbar die Natur im menschlichen Geiste. Boden und Zeit haben den rein geistigen Werten gegenüber in der Entwicklungsforschung eine ähnliche Bedeutung, wie in der Wesenswissenschaft Rohstoff und Werk und die Werte dessen, was wir persönliche Freiheit nennen.

Träger der Kräfte. Der wesentlichste Unterschied zwischen Natur- und Kunstentwicklung liegt darin, daß die Kunst nicht unmittelbar, sondern durch die Hand des Menschen, das heißt lediglich mittelbar Erzeugnis der Natur ist, die Kräfte also einen Träger haben, der nicht einfach nur ein Teil der Außenwelt ist, sondern ihm eine Innenwelt von gleicher Tiefe entgegenstellt. Die Auseinandersetzung dieser Seelenkräfte mit denen der Welt ist es, die, soweit sie in sinnbildlichen Werten anschaulicher Ausdruck wird, uns im Gebiete der Bildenden Kunst beschäftigt. Ob wir es nun mit einem einzelnen oder einer Gesellschaft zu tun haben, immer muß also zur Auflösung der Spannung zwischen die beiden Reihen, die des Wesens, der Werte, und die der Entwicklung selbst, der Kräfte, als unmittelbarer Träger der Entwicklung ein Drittes treten, das beide Reihen zur Einheit bringt und in dem Werte wie Kräfte sich vereinigen. Dieser Träger wird in jedem Fache zu suchen sein. In der Kunst ist es der Künstler, er muß als Schöpfer zwischen die Werte und Kräfte gestellt werden. Nur durch ihn kommt unmittelbar jene Einheit zustande, die im Wesen des Kunstwerkes oder einer Kunstbewegung liegt. Eine Kunstgeschichte ohne Namen ist daher ein Mißverstehen des Wesens der Kunst. Es können mittelbar unzählige Kräfte (Faktoren) am Werke sein, unmittelbar aber nur ein Schöpfer, der Künstler. Ein Kulturästhet, der Werte an sich und allein zu Entwicklungsträgern macht, Wesenswissenschaft zu Entwicklungsgeschichte stempelt, vergißt leicht über der Erscheinung die Bedeutung, über der sachlichen Gebundenheit die künstlerische Freiheit, über der Form den Inhalt und kann so zum Nachfolger Hegels werden, nur etwa in dem Gegensinne, daß sein Dogma auf dem Auge und dem Sehen beruht. Diese Richtung könnte auf dem Boden der Gesellschaftswissenschaft, wie sie jetzt besteht (Soziologie), gedeihen, mit deren Ergebnissen sich die Forschung über Bildende Kunst erst auseinandersetzen wird, wenn sie auf eigenen Füßen steht. Für uns ist die schöpferische Persönlichkeit grundsätzlich maßgebend, in ihr unmittelbar ruht Einheit, Maß und Ordnung der künstlerischen Werte und Werke. Dem Plane der Wesenswissenschaft gegenüber entsteht so für die Entwicklungsgeschichte ein Planbild, das ich nur mit aller Vorsicht vorlegen möchte. Die Erfahrungen der Naturwissenschaften mit ihren Systemen könnten der beginnenden Kunstforschung nützlich sein: Heute fragt man bereits, ob zum Beispiel das jetzt anerkannte System des Tierreiches noch zu Recht

besteht und die Ergebnisse der phylogenetischen Forschung noch länger Flickarbeit zuließen oder der Punkt nahe, wo es nicht mehr möglich sein werde, die Ergebnisse der Phylogenie im System darzustellen (Abel, Die Naturwissenschaft, II., 1914). Das aber gilt wohl nur tatsächlich, nicht grundsätzlich.



Man sieht, daß die Kenntnis der Werte, die in der Wesenswissenschaft bearbeitet wurden, die Grundlage der Entwicklungsforschung ist. Bei der Untersuchung wird an der Hand dieses Planes 1. festzustellen sein, in welche Kraftreihe der beobachtete Wert gehört und dann, was die Ursache war, daß ein Künstler diesen oder jenen Wert oder eine Wertgruppe zur Einheit bringen konnte. Die Kenntnis eines Künstlers ist aber so sehr vom Zufalle des Erhaltens einer Inschrift oder sonstigen Quelle abhängig, daß der Forscher sich nicht vom Namen abhängig machen darf, sondern ausschließlich von der Tatsache der Beobachtung einer einheitlichen Wertgruppe, er mag sie benennen, wie er will. So schafft man sich aus der Erfahrung den Rohstoff der entwicklungsgeschichtlichen Arbeit. Es wird sich dabei wahrscheinlich zeigen, daß die Werte leicht die Neigung haben, aus ihrer Abhängigkeit herauszutreten und selbst zu Kräften zu werden. Der Höchstwert Inhalt (5) steht jenseits der Grenze, er ist von vornherein, wenn er überhaupt da ist, selbst schöpferische Kraft. 2. werden die in den Werten und im Künstler nachgewiesenen Kräfte zu sichten sein. Davon später. Doch sei gleich hier gesagt, daß ich auf die Werte selbst nicht mehr zurückkomme.

Ein Beispiel: Formbildende Kräfte ersten Ranges entspringen aus einer Bewegung, die ausgelöst wird, sobald in das Bauen das Gefühl des Wachstums kommt. Nur aus der Wendung, die die mittelalterliche Kunst des Abendlandes mit zu Rippen im Gewölbe emporstrebenden Stützen und ihrer Verstrebung genommen hat, erklärt sich die Belebung

dieser Werkformen durch Blattlaub. Daraus wieder entsteht der Vergleich mit der Natur und wird der im Nordländer vorhandene Drang zu freirhythmischer Form gefördert. Auf diesem Wege entsteht die Landschaft und zugleich ihre naturnahe Art. Es kommt also darauf an, zu erklären, wie Stützen, die in Rippen übergeben und verstrebt werden müssen, entstehen. Das ist die eigentliche Ursache, das Weitere ist dann folgerichtige Entwicklung. Die Erklärung liegt nicht im Werte selbst, sondern in einer werterzeugenden Kraft, im gegebenen Falle in einem Rohstoffe, der diese Art von Werk herausfordert. Lage und Boden geben dabei den Ausschlag.

Jeder Künstler wird getragen von einem Strome und bestimmt selbst dessen weitere Richtung. Er kann seinen Lauf ablenken, kann ihn zum Teil zur Ruhe oder erst zur vollen Kraft bringen, endlich eine ganz neue Bewegung einleiten. Wir sind freilich, seit die Formfragen in den Vordergrund getreten sind, nicht mehr gewöhnt, den Künstler als maßgebend für die Kunstströme, die wir gern Stile nennen, zu betrachten. Für das 13. bis 18. Jahrhundert liegt das schöpferische Eingreifen des Einzelnen freilich auf der Hand; aber für die vorhergehende Zeit rechnen wir doch ausschließlich geradezu mit der namenlosen Masse und heute ist gar die Neigung vorhanden, selbst für Renaissance und Barock die Allgemeinbewegung höher einzuschätzen als die Tat des Einzelnen und dessen folgenreiche Bedeutung. Und doch tritt das Wirksame hier erst recht als neue Kraftquelle in die Entwicklung ein.

Ich habe bei meinen Arbeiten über Armenien deutlich den Eindruck gewonnen, daß zwar in vielem, was Stoff und Werk, Gegenstand und Gestalt, also sachliche Voraussetzung des Schaffens ist, die gesellschaftliche Masse entscheidet. Aber sie kommt kaum über die handwerklich tüchtige Dutzendware hinaus, das eigentlich Künstlerische, das in Inhalt und Form liegt, wird aus der freien Persönlichkeit geboren. Eine solche aber ist im Keim an Boden und Blut gebunden, die Zeit kann günstig für sie sein, keinesfalls aber sie ohne diesen Keim zu Stamm und Blüte entfalten. Es gehört ein gehöriger Grad Unüberlegtheit dazu, Größen mit der klassischen Elle messen und sie in einen Topf mit den besten des Dutzends werfen zu wollen.

Indem wir vom Kunstwerk ausgehen, dabei aber den Künstler im Auge haben, erledigt sich ein anderer Unfug, der jetzt überhandnimmt, der, ganz allgemein ein „Kunstwollen“ als Schlüssel zum Verständnis der Wandlungen Bildender Kunst benutzen zu wollen. Das vorige Jahrhundert bereits hat das Verdienst, diese Frage gelöst zu haben, man sollte sie daher nicht, ohne Schopenhauer und andere zu widerlegen, neuerdings aufwärmen. Das Wollen, das heißt die bewußte Verstandesarbeit ist der natürliche Feind der Kunst, bedingt geradezu die in die Entwicklung eingreifende Unfreiheit. Davon später. Das Wollen ist Sache jener politischen Bändiger der namenlose Masse, denen der Künstler in sachlicher Gebundenheit verfällt, wenn er sich zu ihrem Diener hergibt. Dagegen sind es die

triebhaften Gewalten seines eigenen Innern, die ihn immer wieder gefühlsmäßig zum Gestalten drängen. Es ist die Natur selbst, die in ihm weiterschafft, in ihr liegt die persönliche Freiheit des Künstlers umschlossen, man mag hinterher aus dem Kunstwerk noch so sehr auf bewußtes Wollen zurückschließen.

2. VERFAHREN.

Ich stelle Kräfte fest, indem ich an das Kunstwerk, den Künstler, den Kunstkreis oder -strom den Plan der Entwicklungsforschung heranbringe. Das Werden, in der Kunst an das im letzten unergründliche Ich des Künstlers als schöpferische Einheit geknüpft, ist ein Kristallisieren aus Werten und Kräften heraus. Der Beschauer hat dabei unmittelbar gar nichts zu tun und es ist ein seltsamer Wahn der Geschichtsforschung, daß bei Feststellung der Entwicklung als weise Frau vor allem die Philosophie behilflich sein müßte (Troeltsch, Schmollers Jahrbuch, 44, 1920); wenn es ohne sie nicht ginge, dann wäre die Entwicklungsforschung keine Wissenschaft. Sie ist das aber, sobald sie sich auf der genauen Erfahrung in der Geschichte der Fachwerte aufbaut und man deren ständige Wesensarten (Typen) ebensogut kennt, wie es sich jetzt darum handeln wird, im Verein mit den anderen Fachgebieten die ständigen Arten der Kräfte als Ursachen und Wirkungen festzustellen und die Typen der Entwicklung zu sichten. Waren es früher die Verhältnisse der Werte, deren Maß und Anordnung gesucht wurden, so jetzt die der Kräfte, die diese Werte und Wertgruppen als Ursachen bezw. Wirkungen erzeugen, vom Künstler schöpferisch in Einheit umgesetzt. Dieses Verfahren nennen wir, wie gesagt, „Erklärung".

Erklärung. Sie setzt Betrachtung und Beschreibung voraus. Erst wenn ich das Denkmal in seinem gegenwärtigen Zustande, dann nach Herkunft und Entstehung genau kenne und in die inneren Werte des Kunstwerkes eingedrungen bin, kann ich beide Tatsachenreihen abwägend nebeneinanderhalten und versuchen, diese Erkenntnisse heranzubringen 1. an den Plan der Kräfte von Beharrung, Wille und Bewegung, den ich oben vorgeführt habe, und 2. an die ähnlich planmäßig und selbständig errungenen Ergebnisse der Forschung in den anderen Lebenswesenheiten. Hier beginnt also das Zusammenarbeiten aller Wissenschaften, nicht nur der geistigen, sondern ebenso auch der Natur- und technischen Wissenschaften. Unter allen Umständen aber muß der Künstler und nicht das Denkmal in den künstlerischen Werten, das heißt im Kunstwerk unmittelbar Ausgangspunkt der Entwicklungsforschung sein, will die Untersuchung fachmännisch bleiben. Ich kann die Einordnung nach Ort und Zeit (unter der Voraussetzung der Vorläufigkeit) der Denkmalkunde entnehmen, vor allem die kritische Feststellung des gegenwärtigen Zustandes des Denkmals; immer aber muß ich mir die Lücken der Denkmalkunde vor Augen halten und daß es sich nicht um das Äußere der Sache allein, sondern

vor allem um die inneren künstlerischen Werte handelt, wenn ich „Geschichte“ im fachmännischen Sinne, das heißt Entwicklungsgeschichte schreibe.

Habe ich in der Denkmalkunde die Ergebnisse des Geschehens, die erhaltenen Denkmäler kennen gelernt und sie dann in der Wesensforschung als Kunstwerke in ihren künstlerischen Werten zu verstehen gesucht, so gehe ich in der Entwicklungsforschung von den Denkmälern und Kunstwerken als „Lebenszeichen“ aus und suche zu ergründen, wie sie, nachdem in der Wesensforschung bereits Ursprungsmöglichkeiten erörtert wurden, nun wirklich als Tat in ihrer Wertgruppierung zustande gekommen, das heißt geworden sind. Es wird also wohl eine Art Forschung über die Lebensweise (Biologie) der Werte sein, ihren Ursprung und ihren Ablauf, die ich bei der Beschäftigung mit Werten und Kräften auf ihren Zusammenhang treibe. Dazu aber muß ich den Lebensträger, den Künstler und seine Lebensbedingungen, die werterzeugenden Kräfte, kennen. Hier erst ist die Frage nach der Umgebung, die „Milieu“-Bestimmung, am Platze; die Denkmalkunde und Wesenswissenschaft hatten damit im tieferen, tatsächlich entscheidenden Sinne nichts zu tun.

Der Künstler bliebe im Hinblick auf das Werden etwas Totes (ein Fossil), wenn wir ihn nur in der Vergangenheit beobachteten. Wie die Naturwissenschaften Stamm- und Keimlehre kennen und aus dem Vergleich beider Sicherheit für ihre Entwicklungsgesetze zu erringen suchen, so müßten auch wir in den Geisteswissenschaften vorgehen lernen. Die Beobachtung der Vergangenheit führt zur Erkenntnis des Ganzen und Allgemeinen im toten Hintereinander (Phylogenese), die Beobachtung der Gegenwart zur Erkenntnis des Ringens der Kräfte im lebendigen Werden (Ontogenese); aus dem Vergleiche beider Reihen läßt sich schließen, ob es Grundgesetze des geistigen Lebens, das heißt ob es also eine „Entwicklung“ überhaupt gibt oder wir in geistigen Dingen ruhig bei Geschichte und Philosophie bleiben sollen, wie es Croce, „Ästhetik“, 464, tatsächlich verlangt: „Die eigentliche Natur der Kunstgeschichte duldet keine Evolution, keinen Organismus, berichtet und stellt lediglich die immer neue und wechselnde Produktion des unendlichen Geistes dar.“ Vgl. dazu Schlosser, Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen, XXIII, 275.

Erkennen wir dann aber auf dem Wege des vergleichenden Lebenswerdens, daß auf das Ganze der geistigen Entwicklung eingestellte Grundsätze denkbar sind, dann hat die Menschheit die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, an die Stelle der rohen und unvernünftigen Gier nach Macht und Besitz und jener Rechte, die sie für deren Erhaltung und Mehrung mit unendlichen Verlusten an Kräften, Zeit und Mitteln herausbildet, Versuche treten zu lassen und keinerlei Mittel zu scheuen, um Wege und Ziele dessen, was geistig notwendig ist, zu finden. Man wird dann in Religion, Staat und Recht nach Dingen fragen, die heute noch gar nicht auf der Tagesordnung stehen und das, was sein soll, höher stellen als das, was war und den Schutz dessen, was ist. Dann erst wird sich auch die

Anschauung vom Wesen der „Wissenschaft“ von Grund auf ändern und die immer noch Gläubigé findende Einseitigkeit der philosophischen und philologisch-historischen Richtungen endlich der notwendigen Trennung von Sach- und Beschauerforschung und deren klarer, planmäßiger, im Verfahren getrennten Behandlung nach Kunde, Wesen und Entwicklung Platz machen.

Beispiele entwicklungsgeschichtlicher Erklärung liegen planmäßig und dem Verfahren nach einwandfrei noch nicht vor. Ich könnte mein Buch über Armenien anführen, möchte mich aber auch damit lieber nicht binden, weil es schließlich und endlich für mich doch auch nur eine Stufe war. Wie eine „Kunstgeschichte“ in dem Sinne, der mir als Abschluß meines Lebenswerkes vorschwebt, aussieht, das vorzuführen möchte ich erst in Angriff nehmen, sobald diese grundsätzliche und rahmenmäßige Einführung im Druck beendet ist. Entwicklungsforschung beschäftigt sich mit dem Verhältnis der Einzeltatsache von Kunde und Wesen der Bildenden Kunst zu dem für letztere Allgemeingültigen der treibenden Kräfte, sucht durch Darlegung der Ursachen die einzelnen geschichtlich und gegenwärtig auftretenden Lösungen zu erklären. Sie ist ein fortgesetztes Abwägen und kann nie aus einer Einzeltatsache oder -reihe entschieden werden. Auch zwei oder drei Reihen genügen nicht, der Blick muß mindestens grundsätzlich immer auf das Ganze gerichtet sein; nur aus der Gewißheit, daß ich das Mögliche in Herbeischaffung alles Vergleichsstoffes getan habe, erlaubt das Betreten des Weges zum Nachweise einer Entwicklungstatsache durch Erklärung. Diese Aufdeckung von Zusammenhängen, die Entwicklung begründen, ist zwar für das einzelne Kunstwerk sowohl als auch für den Künstler, den Kunstkreis und den Kunststrom mehrfach versucht worden, hier aber handelt es sich um das Grundsätzliche. Hätten wir die Kenntnis der schöpferischen Persönlichkeit für alle Gebiete des Erdkreises, alle Zeiten und Völker, dann würden wir ganz einheitlich von ihr, nicht vom Kunstwerke, ausgehen. Da aber nicht die Meister, sondern die Kunstwerke erhalten bleiben, so müssen wir schon um der Einheitlichkeit willen auf die durchgehende Anwendung des Künstlers als Grundeinheit verzichten. Deshalb darf aber, wie gesagt, nie vergessen werden, daß die Natur nicht in der Bildenden Kunst unmittelbar, sondern eben nur durch den Künstler zu uns spricht, wir also bei dem Versuche, das Kunstwerk in das Ganze der geistigen Welt einzuordnen, immer den Umweg über den Träger der Naturkraft, den Menschen, machen müssen. Auch die Geschichte der Kunstgeschichte zeigt diese Tatsache in den Anfängen. Sie begann ihre sichtende Arbeit in Hellas und Rom und ebenso in China sowohl als auch in neuerer Zeit in Italien von so engem Gesichtskreise, dem der Heimat, aus, daß die Richtlinien, die für das Ganze gelten müssen: Boden und Blut, Gesellschaft und Zeit, für sie gar nicht in Betracht kamen, es sei denn, daß sie ortsbegeistert angeregt wurde durch eine zeitgenössische Blüte in einzelnen Großen. Gewiß ist es nicht Zufall, daß die Kunstgeschichte in China schon zwischen dem vierten und sechsten, die italienische

erst im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert einen starken Anstoß erhielt. In beiden Fällen haben wir das Ausklingen von Zeiten vor uns, die ihre Blüte in großen Persönlichkeiten getrieben hatten. Nicht um die Begeisterung für den eigenen Kirchturm, sondern darum handelt es sich in der Entwicklungsforschung, daß ich streng sachlich bei Beschreibung, Betrachtung und endlich der Erklärung bleibe, mich nicht von irgendeiner Annahme, Auffassung oder Geschichtsphilosophie leiten lasse, sondern als Werkzeug von Denkmal, Kunstwerk bzw. Lebenszeichen diesen die Tatsachen des Bestandes, ihre Werte und die diese zeugenden Kräfte abfrage. Vom humanistischen, europäischen oder sonst einem der vielen von den Philologen, Historikern und Philosophen angelegten Maßstäbe aus kann ich nie zur wissenschaftlichen Wahrheit gelangen. Dazu gehört die vorübergehende Vernichtung des Beschauers im Beobachter.

Werden. Das Werden ist ein fortlaufend zusammenhängendes Gedeihen von Werten in der Zeit. Es setzt sich zusammen aus Stufen, die erst bei planmäßiger Betrachtung sichtbar werden. Die Bildende Kunst verständigt sich nicht durch bloße Zeichen, die umgedeutet Leben bedeuten, durch Buchstaben, wie die Literatur, oder durch Noten, wie die Musik, die schließlich allein vom Kunstwerke übrig bleiben, sondern ist Leben selbst, von Menschenhand geschaffen, anschauliche Wirklichkeit von ähnlicher Art wie die Natur, der sie im Wege der Menschenhand entsprossen ist. Im Unterschied vom Denkmal hat der künstlerische Wert Dauer. Bei aller Beachtung seines geschichtlichen Ursprunges ist der künstlerische Wert etwas heute noch Lebendes, das der Gelehrte als bestehende Tatsache schlechtweg hinnimmt. In der Wesensforschung verliert der Alterswert seine ausschlaggebende Bedeutung, das Kunstwerk der Vergangenheit steht gleichberechtigt neben dem der Gegenwart. Diese Art der Betrachtung gibt der Kunstgeschichte erst recht ihren Lebenswert. Durch den Vergleich der Gegenwartsbestrebungen mit verwandten oder gleichen der Vergangenheit gewinnt die Forschung einen Standpunkt zu den Erscheinungen des Tages, hört auf, reine Denkmäler- und Bücherweisheit zu sein.

In der Entwicklungsgeschichte dagegen wird, wie gesagt, das Denkmal, bezw. Kunstwerk zum Lebenszeichen und es wird jetzt erst notwendig, es aus Boden, Gesellschaft und Zeit heraus verstehen zu lernen. Quellen sind dafür mit Vorsicht zu benutzen, sie gehören mehr der Beschauer- als der Sachforschung an. Der Fachmann hält sich besser zunächst nur an die Denkmäler, bzw. Kunstwerke und kommt durch Vergleich zum Verstehen dessen, was erklärt werden soll. Für die Entwicklung handelt es sich also im Kunstwerk, im Künstler, im Kunstkreis oder -strom um Lebewesen, aus denen das Werden erschlossen werden soll, einmal um seiner selbst willen, dann aber, um aus den Werdestufen über Wesen und Entwicklung der Bildenden Kunst als Ganzes ins klare zu kommen. Dann erst, wenn unser Erfahrungsschatz groß genug und rein fachmännisch gesichtet ist, sollte die Auseinandersetzung mit Geschichtsphilosophie, Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft erfolgen.

Auf die Erörterung der Bedeutung des biogenetischen Grundgesetzes für die Kunstgeschichte und damit im Zusammenhange auf die Kinder- und Naturvölkerforschung verzichte ich hier. Vgl. darüber Große, Anfänge, Potpeschnigg, Aus der Kindheit Bildender Kunst, 1912 u. a.

A. DAS WERDEN DES EINZELNEN KUNSTWERKES.

So reich das Leben, so mannigfach können die Anregungen sein, die zur Entstehung eines Kunstwerkes führen. Sie dürfen auf rein handwerklichem Gebiete ebenso wie in irgendeinem der geistigen Werte gesucht werden, mögen sich durch alle Stufen des Tatwerdens behauptet oder während der Arbeit eine völlige Umwandlung erfahren haben, aufgegeben, wieder aufgenommen und erst nach mannigfachen Anläufen zur Reife gediehen sein; kaum jemals ist ein Kunstwerk ohne Schwanken und Ändern in einem Zug entstanden. Man nimmt gewöhnlich an, daß Raffaels Sixtinische Madonna ein derartiges Werk sei, in erster Linie wohl deshalb, weil sich keine wegweisenden Handzeichnungen erhalten haben. In Wirklichkeit sind gerade in der Sixtina so viele Eindrücke verarbeitet, daß Raffael sich wohl ebenso mühsam wie sonst zur Wirkung dieses einzigen Kunstwerkes durchgearbeitet hat.

Der Anstoß zur Entstehung eines Kunstwerkes kann von jedem einzelnen der Wertgebiete ausgehen, von einem handwerklichen Reiz, einer Bestellung oder einem Gedankenbilde, einer in der Natur oder der älteren Kunst beobachtenden Wendung, einem Wunsche nach bestimmter Wirkungserprobung u. s. w.; das Entscheidende wird doch immer der dem inneren Wesen der Persönlichkeit entsprungene Drang sein, dessen Gehalt alle anderen Werte zum Dienste aufruft. Die Keimzelle hat durchaus nichts Gleichbleibendes, es sei denn, daß der Schaffende keine schöpferische Kraft besitzt, Lasttier ist und ohne den gewohnten Weg einer Leistung überhaupt unfähig. Diese Art aber scheidet aus unserer Betrachtung ohnehin aus.

Das Leben des einzelnen Kunstwerkes ist die Zeit seines Entstehens. In dieser Zeit hat es die Möglichkeiten des Werdens vor sich. Ist es einmal fertig, so bleibt es als Sondereinheit von innen heraus unverändert. Es kann überarbeitet, zerstört und wieder ergänzt werden; das sind alles Eingriffe, die sein Wesen für den Forscher nicht verändern. Dieser wird alles tun müssen, um solche Verkleidungen, Zutaten, Entstellungen usw. vom Ursprünglichen zu trennen; dieses allein entscheidet für ihn. Die späteren Schicksale sind geschichtlich eher für den Beschauer und die Zeit, in der sie entstehen, kennzeichnend. Ebenso liefert die Nachwirkung, die das Kunstwerk ausübt, für die Kunstbewegung, in der sie sich äußert, ein wertvolles Merkmal; uns aber beschäftigt hier zunächst nur das Werden jenes Wesens, das im fertigen Kunstwerke Dauer gewonnen hat.

Jeder schöpferische Mensch erlebt es immer wieder, daß das Werk, das er geschaffen hat, ist es einmal vollendet und „erschienen", seinen

eigenen Weg geht, seinem Schöpfer gegenüber ebenso ein Sonderdasein führt, wie das Kind den Eltern gegenüber. Es ist daher kein ganz richtiger Ausdruck, wenn einer dem andern nachredet, seine Daseinsart sei als „inselhaft" zu bezeichnen. (J. Cohn, danach Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen XXIX, 1. Vgl. Tietze, Methode.)

Die Hilfen der Entwicklungsgeschichte sind natürlich von ganz anderer Art als die der Denkmalkunde und Wesensforschung. Hat es sich dort um Nachrichten über die Entstehungszeit, die Geschichte und den Zustand der Denkmäler gehandelt, also um Quellen, dann um künstlerische Werte, so hier um Zeugen des Werdens des Kunstwerkes, etwa Handzeichnungen. Man hat gesagt, wenn die Ostasiaten uns wirklich im Kunstverständnis überlegen wären, hätten sie Handzeichnungen gesammelt. (Martin, Wu tao tze 9). Ich möchte wissen, wo die Handzeichensammlungen der Antike oder des ersten christlichen Jahrtausends geblieben sind. In letztere Zeit aber fällt die Blüte der chinesischen Kunst und des ostasiatisch-reifsten Kunstverständnisses. Wer will heute sagen, daß davon nichts erhalten ist oder daß man Handzeichnungen nicht gesammelt hätte? Nutzen wir doch die uns aus den letzten Jahrhunderten in Europa erhaltenen Handzeichnungen, um vom Werden mit dieser Hilfe eine auf Beobachtung beruhende Vorstellung zu bekommen, und verhalten wir uns im übrigen zuwartend.

Der Rückschluß aus solchen Arbeitsbehelfen (Modell, Handzeichnung usw.) ist nicht minder wertvoll als der ebenso beachtenswerte, aber selten noch bewußt verwendete Rückschluß aus „Fehlern". Jeder Laie ist imstande, selbst in großen Kunstwerken „Fehler", vor allem der Gestalt, nachzuweisen. Sie sind, vorausgesetzt, daß es sich nicht wirklich um einen Stümper handelt, für den Forscher Spuren innerer Kämpfe aus der Werdezeit. Die Klärung erfolgt stufenweise, außer es tritt ein auswärtiger Einfluß hinzu, der die im Werden befindliche Strömung bereits in voller Klarheit ausgebildet enthält und so veranlaßt, daß es den am Werden Beteiligten wie Schuppen von den Augen fällt. Ein voreiliger Irrtum kann in solchem Augenblick, besonders wenn ihn die Macht unterstützt, ganze Entwicklungen stören. Anderseits kann ein halb unbewußter Versuch an Kraft gewinnen, wenn der Künstler nachträglich in einem anderen Kunstkreise sein Drängen als voll ausgebildeten Wert beobachtet. Man denke an das, was Iran und Ostasien wiederholt der europäischen Kunst gewesen sind oder sehe sich einmal vom Standpunkte des heutigen „Kubismus" das Tier von Kelermes an (Altai-Iran 140). Beispiele für solche Einflüsse sind ebenso häufig wie dagegen „echte" Entwicklungen — etwa in Feuerbachs Iphigenie die Ausbildung des Sehnsuchtsmotivs oder in Böcklins Toteninsel das Motiv des zeitlosen Träumens — selten sind. Als Gegenstück nehme man das bekannte Beispiel des Werdens von Raffaels Grablegung. Im allgemeinen wird man freilich geneigt sein, an der Stufenfolge: Arbeit aus der Vorstellung, Klärung durch Studien nach der Natur, endlich Reifen während der Ausführung, festzuhalten; in Wirklichkeit aber ist das Werden ungeheuer mannigfach. Die Entwicklungsforschung verdient sich an Einzelunter-

suchungen zunächst einmal ihre Sporen. Sie wird in jedem einzelnen Fall aus den nachgewiesenen Lebenszeichen heraus nach den Kräften ausblicken, die deren Ursache waren, und so feststellend einen ersten Grundstock von Entwicklungstatsachen zu gewinnen suchen.

Belege: „Die Miniaturen des serbischen Psalters" habe ich 87 f unmittelbar nach der Beschreibung als „Kunstwissenschaftliche Untersuchung" das Werden dieser Psalterillustration behandelt. Vergleiche „Kleinarmenische Miniaturenmalerei" 37 f: „Die Malerschule von Drasak".

B. WERDEN DES EINZELNEN KÜNSTLERS.

Handelt es sich beim einzelnen Kunstwerk zunächst öfter um augenblickliche Einfälle oder Eindrücke, die den Urstoff abgeben, aus dem sich das Ganze dann entwickelt, so härtet sich doch sehr bald das Wesen im Feuer der Persönlichkeit. Der Rohstoff an Werten wird geschmiedet und zur Einheit gebracht. Die Anregungen wechseln, die Kraft, die sie durchbildet, bleibt an die Persönlichkeit gebunden. Nun kann freilich auch diese Wandlungen unterliegen und es ist Aufgabe der Forschung, den Grad der Beständigkeit aufzuspüren, bezw. die Neigung zu Veränderungen und deren Ursachen beim einzelnen Künstler nachzuweisen. Wie der Weg der Beobachtung beim einzelnen Kunstwerk öfter von der Sache ausgeht, so führt er beim Künstler vom abhängigen Menschen zum künstlerisch freien Schöpfer.

Man muß das Künstlerwerden, dessen Kenntnis die Entwicklungsforschung fordert, und die übliche Künstlervita eines Vasari auseinanderhalten. Zwischen einem Baumeister, Bildhauer oder Maler, der im Strome seiner Zeit schwimmt, mehr oder weniger ihr geläufige Werte in den Dienst von Kräften stellt und einem Künstler, der aus seiner innersten Natur heraus ein neues Leben in die Kunst bringt, ist ein ungeheurer Unterschied. Die einen werden verstanden und bilden Dünger in der alten Ackerwirtschaft. Die Großen aber, so mächtig sie auch dastehen. werden zunächst nur in solchen Äußerlichkeiten anerkannt, die im Strome der Zeit liegen; das Beste an ihnen, ihre innere Einheit, wird unverstanden abgelehnt und muß erst später von einer Zeit ausgegraben werden, die allmählich ahnen gelernt hat, worin seinerzeit die Größe und Kraft lag. Deshalb glaube ich, daß Künstlergeschichte in diesem Sinne doch eigentlich immer das vorwiegend Wertvolle und für unsere eigene Entwicklung Fruchtbare sein wird, während das die Masse Verbindende zumeist mehr geschichtlichen Wert behält. Wir sind vielleicht, nachdem wir uns ein Jahrhundert lang an dem Wissen vom „Was war" berauscht haben, so weit, endlich dem Wesen dessen, „Was ist" nachzugehen und unsere Arbeit in den Dienst des auch noch für uns Wertvollen zu stellen. Vgl. dazu den Streit Hamann-Schmidt, Monatshefte VII (1914), 349.

Wie in allen Entwicklungsfragen kommt es auch bei der Persönlichkeit nicht auf ihre Wandlungen, sondern auf das an, was den Kern

ausmacht und in allen Wandlungen Träger bleibt. Daher kann eine Persönlichkeit in ihrem Werden und ihren Schicksalen künstlerisch sehr wohl vom Zufall abhängig sein und durch Kräfte des Willens oder der Bewegung bald in die eine oder andere Richtung gedrängt werden, der eigene innere Drang aber trotzdem sich von Zeit zu Zeit nur um so entschiedener durchsetzen wie der erste packende Einfall in einzelnen Kunstwerken. Ich verweise auf Rembrandts Verhalten gegenüber dem Barock und seinen Auftraggebern oder Dürers Aufbäumen gegen die Last der kaiserlichen und anderen Aufträge, die ihn zeitweilig ganz von seinem innersten Wesenskern abdrängten. Deshalb hat er sich doch nie ganz verloren und zuerst an der Landschaft, dann in den volkstümlichen Bekenntnissen einzelner Kupferstiche, endlich im Eintreten für die Reformation sich selbst bekannt. An uns zeitlich nahestehenden Künstlern wie Marées und Klinger läßt sich mit Zuhilfenahme ihrer Schriften über das Werden des Künstlers arbeiten. Leider ist ein Aufsatz, den ich einst in diesem Sinne über Klinger und sein „Zelt“ schrieb, durch die Schuld des Grafen Karl von Bothmer oder des Verlegers in der Schriftleitung der Zeitschrift „Unser Vaterland“ in München verloren gegangen.

Seltsam ist das Verhalten Michelangelos, dem ursprünglich jedes Raumempfinden, nicht nur in der Bildhauerei, sondern auch im Bauen fehlt, während es sich in seinen Spätwerken wenigstens im Planen des Innenraumes einstellt. Sein jüngstes Gericht freilich läßt von dieser Wandlung nichts merken (vergleiche zu der Frage auch Frey, Michelangelo-Studien, Vorbemerkungen). Er scheint sich nur in der Reife durch Arbeit in die baukünstlerischen Fragen gefunden zu haben; da ihm diese Tätigkeit nicht aus der innersten Natur strömt, überrascht es nicht, ihn in der Ausstattung keineswegs eigene, das heißt von de nantiken Ordnungen unabhängige Wege gehen zu sehen. Es wird zu untersuchen sein, wie weit hier beharrender Wille und Kräfte des zeitlichen Ablaufes mit am Werke waren.

Belege: Cimabue und Rom 1887, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio 1898, Armenienwerk 585 f.

C. DAS WERDEN VON KUNSTKREISEN.

Die Forschung hält mit rührender Selbstgefälligkeit an jenen Kunstkreisen fest, wie sie die Geschichtsforschung der letzten Jahrhunderthälfte sich zusammengereimt hat. Troeltsch und Becker haben ja, wie ich öfter hervorhob, in der Aufstellung von „Kulturkreisen“ noch letzthin Meisterstücke geliefert. Man muß nur an die eigene Auffassung glauben, dann besteht sie auch bei den Gläubigen. Ich müßte hier die Ergebnisse aller meiner Arbeiten und meinen ganzen Lebensweg anführen, um das nur durch deren Totschweigen mögliche Aufrechthalten der veraltenden Rechtgläubigkeit zu kennzeichnen. Statt dessen sei nur einzelnes hervorgehoben. Indem man im Rahmen der antiken Kunst den Hellenismus mit dem eigentlichen Hellenentum zusammen in eine Entwicklungsreihe

brachte und den Wiedereintritt des alten Orients und Irans vernachlässigte, kam man dazu, die „Antike“ bis auf 376 oder 568 als griechisch-römisch zu behandeln und versäumte so, die Wendung mit Alexander dem Großen zu einer Änderung des Beobachtungsfeldes zu benutzen. Solche falsche Einsätze haben verfehlte Einstellungen der gesamten Beobachtung im Gefolge. Seit Alexander z. B. ist es nicht mehr das Griechische, das in der Entwicklung den Ausschlag gibt, sondern die vom alten Orient zuerst und dann von Iran ausgehenden Wandlungen, denen Hellas hilflos ausgeliefert war. Ebenso verfehlt ist endlich die Einstellung in der neueren Kunst, in der man die von der Antike überlieferte, statt der nordischen Art zum Träger der Entwicklung macht. Die Folge davon sind alle die verwirrend falschen Einstellungen der Beobachtung, die dem, der ihnen entgegentritt, von den herrschenden Schulen allerhand Ehrentitel eintragen.

Kunstforscher, die ausschließlich auf dem Boden Westeuropas zu arbeiten gewohnt sind, bringen das Aufkommen des Innenausdrucks gern mit dem Aufkommen des Christentums in Zusammenhang (Wulff). Tatsache aber ist, daß sich diese, auf die Bedeutung den Nachdruck legende Kunstart schon in der „Antike“ vorbereitet und dann durch die Kirche als Mittler über Europa verbreitet. Ihr eigentlicher Quell ist bisher nicht beachtet worden. Er entspringt dem iranischen Mazdaismus, der der sinnlichen Anschauung des Südens die geistige des Nordens in einem geschlossenen Religionssystem, dem natürlichen ein übernatürliches Gesetz gegenüberstellt, kraft dessen die Welt als Zeugnis der Allmacht und Größe Gottes erscheint (Vergleiche dazu den jüngsten Versuch, die alte Auffassung zu neuer Blüte zu bringen bei Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei 1918). Der eigentliche Vermittler zwischen Iranismus und Christentum wurde schließlich die Theologenschule von Nisibis, deren Gesinnung Cassiodor durch seine Klostergründung in Vivarium auf das Abendland übertrug (vergleiche darüber mein „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“).

Die heute herrschende Einteilung der neueren Kunstgeschichte wurde zuerst nach der Auffassung Vasaris und dann nach der der Philologen und Historiker vorgenommen. Man schuf zunächst einen Einschnitt zwischen „Gotik“ und „Renaissance“ und tat gedankenlos noch mehr, indem man die „Gotik“ nicht als den Anfang einer neuen, sondern als die Vollendung einer aus der Antike entstandenen Bewegung hinstellte (zuletzt Historische Zeitschrift 119, 34).

So wurde ein Bau aufgeführt, dessen Gelenke, worauf ich öfter hinwies, an falscher Stelle sitzen. Dabei überschätzt man überdies den Anteil des Südens und der kirchlichen Gesinnung am Entstehen der nordisch-christlichen Blüte. Die Gotik wurde nicht „auf Grund einer vollständigen Durchdringung und Umgestaltung aller realen Substanzen und Zusammenhänge durch neue Begriffe des für die Menschheit geistig Wertvollen und zu Verewigenden“, d. h. durch die Scholastik möglich, sondern durch den

Eintritt der gleichen nordischen Gesinnung in die christliche Kunst, die Jahrtausende früher von Hellas aus im Süden und Jahrhunderte früher von Iran aus schon in Armenien Wunder gewirkt hatte.

Wir lassen uns in der neueren Kunstgeschichte von jenen durch den Humanismus breit in den Vordergrund gestellten Denkmälern leiten, die im Dienste der Macht entstanden sind. Es wird daher gut sein, diese im Wege der Wesensforschung zunächst einmal in ihrer Art etwas zu beleuchten und ihnen jene Kunstwerke gegenüberzustellen, die abseits von dieser den politischen Historiker vor allem anziehenden Schicht entstanden und Ausdruck einer von der Macht unabhängigen Eigenpersönlichkeit sind. Es wird dann zu fragen sein, ob die Denkmäler, die von der Geschichte immer in den Vordergrund gestellt oder die, die von ihr vernachlässigt werden, die Entwicklung bedeuten. Das gilt auch für die Spätzeit. Es geht nicht an, zwei europäische Kunstkreise wie den italienischen und niederländischen des 17. Jahrh. als zwei ganz getrennte Kunstgebiete zu behandeln und trotzdem eine rein künstlerisch gemeinsame eigengesetzliche Entwicklung anzunehmen, wenn beide Gebiete die gleichen Formen zeigen. Vielmehr handelt es sich dabei um Länder, die durch den Humanismus, das kirchliche und höfische Leben Europas auf das engste miteinander in Beziehung stehen. Diese vermitteln ein gleichgerichtetes Kunstwollen und schlagen alles Eigenempfinden da wie dort in Bann. Dem gegenüber steht der nordische Jahrtausendstrom. Ich kann eben nicht Formfragen für sich allein lösen. Es wird in Zukunft Sache des planmäßigen Denkens im Gebiete der Wesensforschung sein, Vergleiche in ihrer bedingten oder unbedingten Gültigkeit nachzuprüfen.

Geistige Bewegungen machen die Entwicklung im einzelnen unberechenbar. Wenn am Anfang des 16. Jahrhunderts Dürer, Grünewald und Holbein, am Anfang des 17. Rubens und Rembrandt nebeneinander auftreten und dazwischen wie nachher im Norden eine große Lücke klafft, so zeigt sich nur, daß von einer Stetigkeit (Immanenz) in diesen Jahrhunderten nicht die Rede sein kann, vielmehr Bewegungen hemmend eintreten, die überwunden werden mußten und mit Kunst gar nichts zu tun haben. Es war die Gegenreformation, die zwischen beiden Gruppen liegt und wohl ein Heer von Schmarotzern und Gläubigen, aber keine entwicklungsstarken Kunstcharaktere möglich machte. Noch Rubens gehört dieser Welt an, seine nordische Abstammung verrät sich in der derben Lebendigkeit seiner Körper und in den Formen. Rembrandt mit seiner durch den Protestantismus verinnerlichten Gesinnung wurde trotz alles in ihm gährenden Nordens zum Märtyrer. Was sich breit machte, die Macht des katholischen Südens, konnte Künstler von tiefer persönlicher Weltanschauung nicht dulden. Man lese nach, wie Rubens geistig alles tat, um nichts aus sich herausholen zu müssen. Mit Bernini gelangte jene selbsttäuschende Schauspielergesinnung zum vollen Durchbruch, die der Kunst den einfach menschlichen Gehalt und die Eigenart des Bekenntnisses nahm. Velasquez steht wie ein überlebender Gote einzig da.

Belege: Orient oder Rom 1901, Kleinasien 1903, Koptische Kunst 1904, Mschatta 1904, Alexandrinische Weltchronik 185, Amida 1910 usw. (vergleiche das Literaturverzeichnis im Ursprungsbuche 196) waren fast alle der Herausarbeitung von Kunstkreisen gewidmet.

D. DAS WERDEN VON KUNSTSTRÖMEN.

Da wir nicht gewohnt sind Ströme von Jahrtausenden und Kreise von Jahrhunderten zu trennen, so möchte ich auf diese Unterscheidung besonders dringen. Als Kunstkreise wären alle Bewegungen zu nehmen, die, von irgendeinem gemeinsamen Gedanken (Idee) getragen, zu Einheiten wurden. In der geschichtlichen Zeit, das heißt dem kleineren Teil dessen, was wir von der Gesamtentwicklung der Kunst überblicken, sind es zumeist Glaubenseinheiten, die als Erreger auftreten. Die Erfahrung hat mich gelehrt, sie wertschöpferisch nicht allzuhoch einzuschätzen. Sie entnehmen ihre künstlerischen Werte gewöhnlich den Jahrtausend- und älteren Jahrhundertströmen, führen Versteifungen herbei, so daß die natürliche Entwicklung leicht unterbrochen wird und sich dann nicht mehr das entwickelt, worauf es ankommt, sondern etwas, das irgendein Machtwille in den Vordergrund gestellt bewußt fordert, während Jahrtausendströme im wesentlichen unbewußt auf beharrenden Kräften beruhen.

Belege: Auf Kunstströme ging ein mein Altai-Iran 1917, Die Baukunst der Armenier 1918 und zugleich „Die Bildende Kunst der Arier“ (Deutsche Warschauer Zeitung 1918 Nr. 59 bis 61). Für „Mittelalter“ vergleiche Altai-Iran 238, für den nordischen Jahrtausendstrom zuletzt Ursprung 194. Im ersten Vortrage dieses Ursprungsbuches „Der neue Gesichtskreis“ werden alle diese Fragen zusammenfassend behandelt. Mit dem Werden von Kunstströmen ist auf das engste das Werden der Bildenden Kunst als solches verbunden.

E. DAS WERDEN DER BILDENDEN KUNST.

Habe ich mich in der Wesenswissenschaft aus der Einzelbeobachtung zur Frage nach dem Wesen der Bildenden Kunst aufgeschwungen, so muß ich in der Entwicklungsforschung auf dem Wege vom Werden des Kunstwerkes, zu dem des Künstlers, Kunstkreises und -stromes als letztem Ziele der Frage nach dem Werden der Bildenden Kunst zustreben. So wenig es nur eine Art Kunst gibt, so wenig ist ihr Werden überall das gleiche. Von dem humanistischen Wahn einer Einheitlichkeit der Kunstentwicklung auf griechischen Voraussetzungen (Wickhoff) kann nicht die Rede sein. Der Norden ist anders zu ihr gekommen als der Süden. Die alten Ahnungen vom Vorrang des Handwerklichen auf der einen und dem Geistigen auf der andern Seite bestehen wirklich. Norden und Süden zum mindesten befinden sich von vornherein in Spannung zueinander, wobei der Norden vom Handwerk ausgeht. Nur

Weltmachtpolitik und Nachäffen der Aufmachung, wie sie die Südmächte aufgebracht hatten, konnte den Norden aus dem Geleise bringen. Heute fängt er wieder an schlecht und recht seine eigenen Wege zu gehen.

Die Kunstentwicklung ist gebunden an gewisse Regungen, die im Seelischen der Menschheit ebenso unveränderlich sind wie die großen Stromgebiete der Erde. Wie es der Menschheit kaum je gelingen dürfte, eine neue Verteilung von Wasser und Land zu vollziehen, so sind auch in der Innenwelt gewisse Verhältnisse gegeben, die der Mensch vorübergehend ändern kann, wenn es sich um Dinge ähnlich Bachläufen oder Teichen handelt, in denen er aber verharren muß, je länger die Strömung vom Ursprung aus wuchs. Bestehen solche Jahrtausendströme noch? Es ist sicher, daß wir einer Austrocknung der Erde zutreiben. Ebenso hat der Weltkrieg erschreckend gezeigt, wie sehr der geistige Faltenwurf von Friedenszeiten täuscht und die Menschheit heute eher roher ist denn je zuvor. Es könnte also möglicherweise auch das Seelische naturgesetzlich austrocknen. Mag sein, daß dieses Verkümmern schon sehr weit vorgeschritten ist und deshalb das Wesen der Kunst so schwer verstanden wird. Wenn die Kunst wirklich nur ein Zeichen der Jugend der Menschheit wäre, dann würde ja vieles verständlich. Äußerliche Reifezustände (Zivilisation) können über inneren Verfall nicht hinwegtäuschen.

Solche Fragen liegen uns heute noch sehr ferne, sie sollten nur grundsätzlich immer wieder vor Augen stehen. Die für die Entwicklungsforschung vorzuschlagende Arbeitsteilung wird zunächst einmal Verständnis für noch sehr viel kleinere wissenschaftliche Fragen zu wecken haben, u. a. etwa wie sich die Werte unter dem Einfluß wechselnder Kräfte in der Hand des eigenartigen Künstlers den naturgesetzlichen Anforderungen anpassen, nach Darwin: wie die Organe sich allmählich durch Funktionswechsel immer passender ausbilden.

II. SICHTUNG DER KRÄFTE.

Das Verfahren der Sichtung von Kräften geht aus von den Beobachtungen, die ich bei Feststellung der Kräfte am Kunstwerk, dem Künstler, Kunstkreise und Kunststrome gemacht habe, sucht diese in Reihen zu ordnen, Lücken nachzuweisen und Möglichkeiten aufzuschließen. Es ist also auch hier noch keine tatsächliche Entwicklungsgeschichte zu erwarten, sondern lediglich der Nachweis von Tatsachenreihen, wie sie für die Entwicklung grundsätzlich in Betracht kommen. Ging ich bei der Feststellung von den künstlerischen Werten aus und verfolgte ich ihr Verhalten in Beharrung, Wille und Bewegung, so gehe ich jetzt den umgekehrten Weg, indem ich Boden, Blut, Gesellschaft und Zeit nach ihren, an der Hand der Feststellung erschlossenen Reihen erfasse, zu ergänzen suche und so ein geordnetes Tatsachenbild der für die Bildende Kunst in Betracht kommenden Kräfte der Entwicklung bekomme. Ich beobachte diese Kräfte jetzt nach Gesichtspunkten der Werterzeugung, also von

den beharrenden Kräften über die schöpferischen des Menschengeistes bis zu denen des Willens und der reinen Bewegung. Diese planmäßige Ordnung (System S. 203) bildet unter Hervorhebung ständig wiederkehrender Arten (Typen) die Grundlage der Entwicklungsforschung.

Die bildende Kunst liefert Belege für das Seelenleben der Menschen von ähnlich anschaulicher Art wie etwa die Pflanzenwelt Zeugnis ablegt für das gleichmäßige Fortwirken der unsichtbaren Naturkräfte. Geheimnisvoll drängend, zeugen sie Gebilde, die durch Duft und Schönheit ihrer Werte erfreuen, hinfällig als Einzelwesen, aber für uns unvergänglich in den Werten und den treibenden Kräften, aus denen diese entstanden sind. Was der Mensch in der Bildenden Kunst schafft, führt, durch das Auge wahrnehmbar, ebenso in die Tiefe seines Innenlebens wie die Pflanze ein verwandtes Sinnbild jener Welt ist, die wir Natur nennen. Das Seelenleben des Menschen, das den Keimboden der Kunst abgibt, ist nun ebensowenig unabhängig von dem Boden, der Menschenart selbst, ihrem Willen und der Zeit, wie die Pflanze gedeihen kann ohne jene Bedingungen, die Boden, Klima und Jahreszeit ihr auferlegen. Diese muß ich kennen, bevor ich wissenschaftlich über die Möglichkeit ihres Werdens Auskunft geben kann. Auch dann muß ich erst noch mit dem Künstler rechnen. Die bildende Kunst ist eines der Ergebnisse der Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, sie ruht bei aller Abhängigkeit von den Kräften, die ich angeführt habe, doch vor allem in der Eigenkraft des Künstlers. Die Gesellschaftskörper treten in der geschichtlichen Zeit bereits so geschlossen auf — besonders in den Kulturkreisen, die wir als die ausschlaggebenden ansehen, denen der südlichen Kulturtreibhäuser — daß wir alle andern gern vernachlässigen u. a. auch die Nachweise der Völkerkunde und Vorgeschichte, die wir womöglich als Wissenschaften betrachten, mit denen sich der Kunstforscher nur in Ausnahmsfällen zu beschäftigen habe. In Wirklichkeit müssen sie den Ausgangspunkt jeder Forschung auf entwicklungsgeschichtlichem Gebiete bilden, weil nur aus ihnen heraus klare sachliche Feststellungen als Grundlage für die Beantwortung der Fragen von Wesen und Werden und für die Einteilung der Entwicklungsreihen gewonnen werden können.

Ich könnte die Einteilung vornehmen, indem ich von der Unterscheidung von unbewußten und bewußten, von schöpferischen, fördernden und hemmenden Kräften usw. ausginge. So sind schöpferische Kräfte solche, die im Wesenskern stecken, also im Handwerk und der persönlichen Freiheit verwurzelt sind. Sachliche Gebundenheit kann fördern, ist aber an sich nicht schöpferisch. Die Ruhe ebenso wie die Bewegung, der Ort stärker als Gesellschaft und Zeit können Keime gebären, die Gesellschaft bestimmt mehr das Schicksal, die Zeit mehr den unaufhaltsamen Ablauf. Stöße in die Seite, Brüche, Sprünge usw. können die „echte“ Entwicklung aus dem Geleise bringen. Dazu kommt, daß die schöpferische Kraft zu allen Zeiten vorhanden ist, in ihrer Geltendmachung aber von der Reife abhängt. Ihre Auswirkung ist also ebenso-

wenig eine selbstverständliche wie die der hemmenden Kräfte. Beide Reihen werden vielmehr durch Verhältnisse (relativ) bestimmt. Sachliche Gebundenheit wirkt hemmend, weil sie den Inhalt an den Gegenstand (Zweck) und die Form an die Gestalt bindet. Das Handwerk beschränkt die Möglichkeit des persönlich freien Auslebens; aber eben nur grundsätzlich, nicht tatsächlich. Das künstlerische Leben bricht leicht jedes Gesetz. Was heute Hemmung ist, kann morgen fördern, aus dem Toten kann schöpferisches Leben hervorgehen. Man wird empfinden, daß diesem Wesen der Entwicklung am besten eine Sichtung nach Beharrung, Willen und Bewegung entspricht, wobei der Künstler als Gewächs des Bodens und Blutes selbstherrlich in seinem Drange (aktiv), aber dem Willen preisgegeben und der Zeit unterliegend (passiv) als Drehpunkt der ganzen Fragestellung zu betrachten ist. Wir werden auch hier wieder, durch die Erfahrung gedrängt, Reihen aufstellen und dann, wenn sie zur Vollständigkeit ergänzt sind, mit neuen Fragestellungen zu den Sachen zurückkehren. Erst dort bei den tatsächlichen Zusammenhängen kommen dann Anpassung, Stufe und Ahnenreihe zur Sprache.

I. BEHARRENDE KRÄFTE. (URSACHEN.)

Es sind solche, die mit dem für uns Menschen Ewigen der Natur zusammenhängen, und die eigentlichen Ursachen der Entwicklung sind. Aber die Natur liegt eben nicht nur um den Menschen herum, sondern vor allem in ihm; Kunst ist Natur von Menschenhand, deshalb ist sie so unvergleichlich stark schöpferisch. Man könnte die Entwicklung auf sie allein in die Zeit stellen und alle Willenskräfte von vornherein als Gegenspieler betrachten. Im Wesen der beharrenden Kräfte liegt es, daß sie zumeist unbewußt wirken. Die Natur, die sich im Künstler geistig weiter bildet (echte Entwicklung), hat nichts zu tun mit dem Streben der Menschen nach Macht und Besitz (Zufallsentwicklung, Geschichte).

Die naturgewachsenen Kräfte werden sich vom Menschen, bezw. dem bildenden Künstler aus einteilen lassen in solche der Umgebung und solche der eingeborenen Natur.

A. UMGEBUNG (NATURKRÄFTE.)

Diese kann sein der Boden *a)* in seiner Lage, beziehungsweise dem Klima, *b)* in seiner landschaftlichen Gegebenheit, dann *c)* als Rohstoff und *d)*, soweit die beharrenden Kräfte in Betracht kommen, in gewissen natürlich gewordenen geistigen Strömungen. Schon Karl Ritter sah, daß in einer Wissenschaft von der Kunst die Erde um ihre richtunggebenden Grundlagen befragt werden müsse (Erdkunde 1, 4). Schnaase hat zuerst über Winckelmann hinaus sämtliche Erdräume ins Auge gefaßt. Die natürlichen Gegebenheiten liegen für die Entwicklung als Ausgangspunkte örtlich nebeneinander. Sie äußern sich in dem Verhalten des einzelnen und der Gesellschaft, die beide freilich nicht nur vom Beharrenden und der

Bewegung abhängen, sondern vor allem selbst Träger des Willens werden. Davon später. Es darf nur von vornherein nie vergessen werden, daß immer der Mensch, nie der Boden unmittelbar in Betracht kommt. Bei Einteilung der Umgebung ließen sich Ursprungs- und Ausbreitungskräfte trennen, doch ist die Grenze nicht scharf genug zu ziehen. Für das gesamte Gebiet der Umwelt wird in Zukunft F. Ratzels „Anthropogeographie" samt den seit 1891 immer zahlreicher werdenden Schriften dieser Forschungsrichtung zu benützen sein (vergleiche A. Kirchhoff „Mensch und Erde").

a) Lage.

Bei der Lage entscheiden nicht so sehr die Ergebnisse der Erdbeschreibung als vielmehr das Verhältnis zu den Polen und dem Äquator. Ob die menschliche Gestalt in der Bildenden Kunst ursprünglich nackt oder bekleidet auftritt, die Darstellung überhaupt oder der geometrische Schmuck vorherrscht, das hängt, zum Teil mindestens, mit dieser Lage zusammen. Meine Lebenserfahrung spricht dafür, daß in der Entwicklung Nord und Süd unserer Halbkugel eine außerordentliche Bedeutung haben. Der Kunstforscher sieht sich gedrängt, eine Einteilung vorzunehmen, die zwischen jenem Teile der Menschheit scheidet, der sich eines zu allen Zeiten eisfreien Bodens erfreuen und jenem, der sich nur allmählich von den Folgen der Vereisung erholen konnte. Der geistige Zustand der Menschheit macht in diesem Zeitpunkt, in dem zuletzt Welterscheinungen in die Erdgeschichte hineinspielen, seine wichtigste Entwicklung durch. Den Ausgangspunkt bildet für den Forscher die Beobachtung des tiefen Gegensatzes zwischen den Südvölkern, unter denen die Semiten (Hamiten) für ihn ebenso Hauptvertreter sind, wie die Arier unter den Nordvölkern. Die einen dringen von Süden am meisten von allen Völkern nördlich, die anderen von Norden am meisten südlich vor. Der Unterschied ist freilich im Laufe des zweiten Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung verwischt worden, die Südkunst hat in dieser Zeit schrittweise vom Norden Besitz ergriffen, nachdem vorher, mit der arischen und der Völkerwanderung beginnend, der Norden nach dem Süden vorgestoßen war. Aber die vorgeschlagene Einteilung drängt sich doch immer wieder auf, ob ich nun den Gegensatz der älteren und jüngeren Steinzeit, den der Ägypter und der in das Mittelmeergebiet einwandernden Arier oder etwa den Gegensatz der Romanen und Germanen bis in die Zeit des Barock ins Auge fasse. Immer spitzt er sich darauf zu, daß der Süden mit der menschlichen Gestalt darstellt, der Norden dagegen mit geometrischer Zier — und sei es auch in der Bevorzugung des Faltenwurfes — schmückt und von der Zeit an, in der er Raum zu empfinden beginnt, eher vom Bauen und der Landschaft als von der Menschengestalt an sich ausgeht.

Solche Beobachtungen zwingen den Kunstforscher, nicht so sehr mit der beliebten Einteilung nach Rassen zu arbeiten, also nicht die

Kunstäußerungen der weißen und gelben, denen der dunklen Rasse entgegenzuhalten, als vielmehr darauf zu sehen, wie weit sich etwa diese Rasseneinteilung mit seiner Beobachtung des Gegensatzes von Nord und Süd deckt. Er würde dann die Weißen mit dem Norden, die Dunklen mit dem Süden gleichsetzen und die Semiten zwischen ihnen vermitteln lassen. Die Gelben bilden mit den Roten ein Weltganzes für sich und wären ebenfalls nach Nord und Süd in zwei Gruppen zu trennen. Nach den Erdteilen betrachtet, ist Europa im wesentlichen weiß und nordisch, Afrika schwarz und südlich, während auf asiatischem Boden eine Vierteilung zu beobachten wäre, falls ich die Semiten den Schwarzen nähere und den indisch-vorarischen Kreis dem pazifischen und chinesischen entgegenstelle. Amerika lasse ich in seiner von Norden nach Süden langgestreckten Art und der Lage der Hochkulturen am Äquator vorläufig beiseite.

Auf dem Boden Europas muß freilich sofort eine Einschränkung dieser allgemeinen Einteilung erfolgen, die zusammenhängt mit dem Gegensatz des eisfreien und des eigentlichen Nordbodens. Der Süden dieses Erdteiles hatte, je mehr wir in der Zeit zurückgehen, umsomehr mit Afrika Berührung Die Art, in der die griechische Kunst an die der Ägypter anknüpft, ist nicht das früheste Anzeichen dafür; noch mehr sprechen in diesem Sinne die ältesten bisher aufgedeckten Reste der Kunst, die Malereien und die neuerdings gefundenen Standbilder der spanischen Höhlen und die Schnitzereien aus der gleichen Steinzeit, die auf südfranzösischem Boden und östlich davon gefunden wurden. Im übrigen vergleiche für die älteste afrikanische Schicht die Arbeiten von L. Frobenius. Auch in Indien scheint die vorarische Kunst Afrika näher zu stehen als Asien.

Gobineau, „Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen“ glaubte, indem er von der hohen Blüte der Kunst bei den Ägyptern und in Mesopotamien ausging, den Schlüssel in dem Einschlage von schwarzem Blut in diese unarischen Rassenteile gefunden zu haben. Aus seiner Erfahrung heraus schreibt er dem Neger ein Übermaß an Einbildungskraft zu, das da wohltätig wirke, wo es sich mit geistigen Fähigkeiten verbunden habe. Der Neger selbst besitze nur die sinnliche Veranlagung im höchsten Grade, erst die Mischung des Blutes der Schwarzen mit dem der Weißen sichere den Künsten den Sieg. Auch wir glauben, die gemäßigten, immer eisfreien Breiten nach dem Äquator zu, den „Süden“, an den Anfang der Kunstentwicklung stellen und gewisse, noch in den hamitischen und semitischen Völkern der Flußläufe maßgebende Zusammenhänge nachwirken zu sehen. Liegt das aber an der Rasse oder an der Lage? Decken sich beide? Hat die südliche Halbkugel in der Entwicklung überhaupt nicht mitzusprechen?

Ich sehe nachfolgend von dem Schlagworte „Rasse“ ganz ab. In meinem Buche über den Ursprung der christlichen Kirchenkunst konnte ich zwar zeigen, daß noch in dieser späten Zeit die „Rassen“, und zwar die beiden arischen Gruppen gegenüber der semitischen eine Rolle spielen. Da aber die Frage auch einfach durch den Gegensatz von Nord

und Süd zu lösen ist, so enthalte ich mich eines Begriffes, der vorläufig im Gebiete der Bildenden Kunst sich nicht zwingend aufdrängt.

Im Norden ist es das Handwerk, sind es seine Verzweigungen, die entscheiden. Im Süden dagegen entwickelt sich sehr viel früher schon aus dem Jägertum rasch das Herrschertum, das den Untertanen ähnlich behandelt, wie ehedem das Jagdwild. Die Treibhäuser dieser geistigen Einstellung sind die großen Flußläufe des Südens, vor allem am Nil. Hier in Afrika ist vielleicht der Ursprung der mit der Darstellung durch die schauspielernde menschliche Gestalt wirkenden Kunst zu suchen. Es scheint, daß sich ursprünglich eine eurafrikanisch-darstellende und eine eurasiatisch-schmückende Gruppe gegenüberstehen, die durch die Gebirgslinie von Alpen, Balkan, Taurus und den Himalaja etwa getrennt zu denken sind. Bezeichnend dürfte auch sein, daß, soweit die Einstellung auf die reine Erscheinung in Betracht kommt, diese im Süden in ihrer sachlichen Gegebenheit (Gestalt), im Norden in ihrem persönlichen Ausleben (Form) maßgebend ist. Eine Auseinandersetzung über diese Frage erfordert ein eigenes Buch, wobei die nackte (Aegypten, Indien) und bekleidete (Mesopotamien, China) Menschengestalt weiter führt.

Belege: Die Frage Nord und Süd steht seit meinem „Altai-Iran" im Vordergrunde aller meiner Arbeiten. Vergleiche die Liste Ursprung 198, dazu Ginhart „Nordkunst — Südkunst im Abendlande" (Kunde, Wesen, Entwicklung 195); für die Kelten: Vortrag IX der englischen Ausgabe des Ursprungsbuches; für die Germanen: Altai-Iran 273; für die Deutschen ebenda 294; für die Ostarier das Ursprungsbuch; für die Slawen: Armenierwerk 742; für die Türken: Altai-Iran 153.

α) Die Treibhäuser des Südens.

Für die Entstehung von Hochkulturen entscheidend sind die vier Treibhäuser des Südens. Ich lasse zunächst Afrika als Ganzes beiseite. Das wärmere Klima des Südens und oasenartig zwischen Wüsten eingebettete Flußläufe scheinen in Ägypten und Mesopotamien eine Treibhausluft geistigen Lebens hergestellt zu haben, die für den westlichen europäischen Teil Eurasiens ebenso bestimmend in Betracht kommt, wie die Flußgebiete des Indus und Ganges, des Jangtszekiang und Hoangho im Osten. Diese vier Treibhäuser sind untereinander einmal durch Wüsten, dann durch Gebirge derart getrennt, daß sich das engere geistige Leben in ihnen ursprünglich im wesentlichen unabhängig entfalten konnte. Die Verschiedenheiten von Boden und Mensch hatten für die Entwicklung einschneidende Unterschiede in den Voraussetzungen der Bildenden Kunst im Gefolge. Die Frage, ob diese Treibhäuser wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung nun auch Ursprungsgebiete von Urzeit her waren oder erst durch Willensmächte in der Bildenden Kunst führend gemacht wurden und welche Gebiete dabei den Vortritt hatten, bleibe vorläufig unbeantwortet.

Diese Treibhäuser des Südens schließen sich in historischer Zeit zu zwei großen Kunstwelten zusammen, der ostasiatischen, die eng mit Indien

zusammengeht, und der westasiatischen, die dann zur europäischen wird. Die Grenze bildet der Pamir im Norden, die Gebirgswelt am Ostrande Irans im Süden. Das Steckenpferd der Kunstgeschichte sind die Kunstkreise des Westens und was sich darauf aufbaut. Die Beschäftigung mit Ostasien gilt immer noch als eine Art Liebhaberei, die man betreiben kann oder nicht: für die Kunstforschung sei das gleichgültig; von einer Pflicht zur Kenntnisnahme könne wohl keine Rede sein. Ich glaube seit 1912 die ersten Übungen und 1919 das erste Kolleg an einer kunsthistorischen Lehrkanzel über ostasiatische Kunst gehalten zu haben. Wie notwendig die Vertrautheit mit dem Wesen dieser Welt ist, wird, hoffe ich, jetzt bald anerkannt werden. Außerdem können wir es nicht hoch genug einschätzen, einen außerhalb der eigenen Westgrenzen liegenden Maßstab zu besitzen, um einschätzen zu können, was wir geleistet haben und wo wir halten. Freilich, solange die kindliche Vorstellung besteht, daß alle Kunst von Hellas ausgeht und man mit dieser allein, wie in der bisherigen Forschung über Europa, auskomme, ist ein Ablegen der Scheuklappen nicht zu erwarten. Dann erst wird man sehen, daß Universalgeschichte der Erde nicht mit Entwicklungsgeschichte verwechselt werden darf. Diese gibt es; sie kann wissenschaftlich nur gedeihen bei einer Einstellung auf den ganzen Erdkreis. Das Nebeneinander der Universalgeschichte bereitet dem Verstehen des Ineinandergreifens den Weg.

β) Der Norden.

Er erscheint entgegen den günstigeren Bedingungen des Südens als ein von der Natur karg bedachtes Landgebiet. In Europa löst die Ostsee zwar als Binnenmeer die Einheit des Landgebietes, doch bildet dieses den Kern, die Inseln der Nordsee erscheinen als Ausläufer. Die Landmasse teilt sich bis nach China in ein flacheres Nordgebiet und ein gebirgiges Südgebiet, die Flüsse aber haben nur in der Donau die Querrichtung von Westen nach Osten, im Norden kommen sie alle vom Süden. Ebenso auch im nordasiatischen Tieflande. Die Holzbestände liegen mehr nach der europäischen Seite hin; am Schwarzen Meere beginnt eine Steppenzone, die in das den Norden und Süden trennende Wüstengebiet übergeht.

Daran, daß dieses ausgedehnte und in einem engeren Zusammenhang als die Treibhäuser des Südens stehende Nordgebiet eine beachtenswerte Rolle in der Kunstentwicklung gespielt habe, dachte bisher niemand. Man stieß zwar darauf, als sich herausstellte, daß China und Europa in vorgeschichtlicher Zeit manche verwandte Erscheinungen aufwiesen, machte sich aber keine weiteren Gedanken darüber. Wenn nur die Erklärung zur Hand war, daß die Mittelmeerkunst seit mykenäischer Zeit bis nach Ostasien wirke, dann gab man sich zufrieden. Die Tatsache der Gleichartigkeit altchinesischer und altgermanischer Flächenzier ließ die Wissenschaft kalt. Man übersah, daß Europa ursprünglich der Westen von Asien

und die Gebiete zu beiden Seiten des Ural künstlerisch fruchtbar waren (vergleiche mein „Altai-Iran“ und zuletzt Rostovzeff).

In Europa selbst gibt es ursprünglich keinen Westen. Dieser Begriff entsteht für den Kunstforscher erst etwa seit Pipin und Karl dem Großen, er bedeutet ein Übergangsgebiet zwischen Süden, Norden und Osten in einem ähnlichen Sinne, wie Mittelasien für den größeren Erdteil. Der Unterschied liegt im wesentlichen darin, daß der europäische Westen an den Rand gerückt und der Atlantische Ozean wie eine feste Wand erscheint, an der alle Bewegungen anprallend zurückgeworfen werden, während in Asien zu allen Zeiten neben dem Osten, Norden und Süden ein Westen besteht, ja dort sehr früh ungemein regsam eingreift.

O. Spengler hätte sein Buch „Der Untergang des Abendlandes“ nie in diesem Sinne geschrieben, wenn er nicht, meinen älteren Arbeiten folgend, blind für den Norden geblieben wäre. Richtiger dürfte in diesem Punkte O. Dickel „Die Auferstehung des Abendlandes“ sehen und es ist unbegreiflich, wie er, der die geschichtlichen Kämpfe in den Wirtschaftsformen von Nord und Süd an der deutschen Geschichte so deutlich zu machen weiß, doch immer bei dem humanistisch zurechtgestutzten Begriffe „Abendland“ bleiben kann, statt dafür den Norden einzusetzen.

Belege: Altai-Iran 187, Die Bildende Kunst der Arier (Deutsche Warschauer Zeitung Nr. 918 vom 28. Februar und 1. März 1918; Probleme der nordischen Kunst (Konsthistoriska sällskapets publikation, Stockholm, 1919); Armenienwerk 575. Dazu der erste Vortrag des Ursprungsbuches. Ferner F. Plutzar „Die Ornamentik der Runensteine und ihre Bedeutung für nordische Kunstprobleme“ (Kunde, Wesen, Entwicklung 152). Ich hoffe, eine der nächsten Veröffentlichungen des Kunsthistorischen Institutes meiner Lehrkanzel wird den Norden in seiner entwicklungsgeschichtlichen Stellung herausheben.

γ) Der Nord und Süd trennende Nomadengürtel.

Die merkwürdige Erscheinung eines Nord und Süd trennenden Raumes ist dem Europäer aus Erfahrung nicht geläufig, weil in Europa eine solche Trennung nicht besteht, den vom Süden Kommenden hinter den europäischen Gebirgskämmen vielmehr sofort neues Fruchtland aufnimmt. Anders in Asien. Da zieht sich quer durch vom Stillen Ozean bis über Nordafrika hin ein Wüsten- und Steppengebiet, das wasserlos ist und keine Pflanzendecke aufweist, also auch kein Holz. Es hat daher ganz eigene Lebensformen ausgebildet, außer es wurden kleine Strecken auf irgendeine Art mit Wasser versorgt, wie das vorübergehend in Ostsyrien, dem Tarimbecken und sonst geschah. Es ist solchen, nach dem Aufhören der Bewässerung wieder dem Wüstenzustande verfallenden Gebieten zu danken, wenn wir aus den unberührten Resten Einblick in jene Lebensformen gewinnen, die der Wüste einst Boden abrangen. Diese künstlichen Oasen sind es aber nicht, die uns hier, wo die

Ursprungsgebiete zu behandeln sind, beschäftigen, sondern die Wüsten und Steppen selbst. Die Frage ist, ob diese Gebiete von vornherein Viehzucht und Milchwirtschaft besaßen, daher Wolle für die Herstellung der Zelte neben dem Metall, den eigentlichen Trägern ihrer Kunstformen aufbrachten oder erst durch den Einfluß ackerbauender Völker dazu kamen. Stammeswappen (Amida) und Tierornament erhielten von hier aus Anregungen im Osten und Westen.

Belege: Altai-Iran 145, Zentralasien als Forschungsgebiet (Österr. Monatsschrift für den Orient XL, 1914), Ornamentet hos de altaiska och iranska folken (Konsthistoriska sällskapets publikation, Stockholm 1916). Ursprung 195.

δ) Vermittelnde Gebiete.

Das tatsächlich Greifbare der vorgenommenen Scheidung der Ursprungsgebiete auf der Erdkugel wird vielleicht das Holzhaus als Leitform des Nordens, die Höhle als die des Südens und das Zelt als den Wohnraum der in Asien zwischen beide eingeschobenen Wüstengebiete ergeben. Mit einer solchen Annahme wäre jedenfalls ein Ausgangspunkt für Überlegungen gegeben, die grundsätzlich von Bedeutung sind, in Wirklichkeit aber heute vor einem so verwischten Tatbestande stehen, daß man neben den Ursprungs- jene von der Natur gegebenen Ausbreitungsgebiete beachten muß, die durch ihre vermittelnde Lage die Vermischung von vornherein verständlich machen.

Ohne immer gleich selbst in die Entwicklung entscheidend einzugreifen, geben sie rein aus Gründen der geographischen Lage Kunst weiter. Ich erinnere an Turkestan und Tibet, die den Buddhismus von Indien nach China leiten und an Korea, das ihn von China weiter an Japan gibt, mit ihm die Kunst. Diese Rolle hatten einst auch Hellas und Italien zwischen dem Norden und den älteren Kulturtreibhäusern inne, nur sind sie mehr noch als jene asiatischen Gebiete Beleg dafür, daß solche vermittelnde Gebiete durch das Aufeinandertreffen zweier, dem Blut nach verschiedenen Rassenpersönlichkeiten und ihre allmähliche Wandlung zu einer einzigen äußerst fruchtbar werden können. Nach den angeführten Beispielen werden zu trennen sein vermittelnde Land- und Seegebiete. Das wichtigste Landgebiet ist erstens das turkestanische diesseits und jenseits des Pamir, die wichtigsten Seegebiete das Schwarze und Mittelmeer.

Belege: Altai-Iran stellenweise, Armenienwerk 619, Wachsberger, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Turkestans (Arbeiten d. Inst. III); Wellesz, Buddh. Kunst in Baktrien und Gandhara (Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung II 137).

Die grundsätzlich wichtige Wendung, die ich im Betriebe unseres Faches erwarte, läuft darauf hinaus, dem Boden als dem eigentlich Beharrenden in aller Kunstentwicklung, jene ihm von der historischen Gesinnung des letzten halben Jahrhunderts entzogene Beachtung wiedergegeben zu sehen, die ihm von den großen Geographen der Blütezeit beigemessen worden war. Kugler und Schnaase schrieben die ersten „Weltgeschichten“

der Kunst. Wären wir auf ihren Wegen weitergegangen, hätten wir nicht die Quellenforschung obsiegen lassen, dann wäre die Kunstgeschichte längst als selbständiges Fach der Bedeutung des Bodens in dem Maße nachgegangen, als ich es heute verlange. Wir trieben dann nicht mehr Geschichte in einem völlig veralteten Sinne, sondern ständen längst Schulter an Schulter mit den Naturwissenschaften in grundsätzlichen Erörterungen über Wesen und Verlauf der Entwicklung. Wo wir dabei örtlich anfangen sollen? Ratzel sah in Amerika den Ost-, bezw. Westrand des Erdkreises, den toten Punkt zwischen den Entwicklungen, Helmolt fängt mit dem Westen Amerikas an. Vergleiche dazu Hist. Vierteljahrschrift III, 247 und VIII, 122. Die Frage ist in der Kunstgeschichte zu stellen, zu beantworten kaum. (Vergleiche Fenollosa.)

Will man sich überzeugen, wie verhängnisvoll zweifelnd ein zu enger Standpunkt, etwa der europäische, den Bodenvoraussetzungen der Bildenden Kunst gegenüber machen kann, dann lese man den einschlägigen kurzen Abschnitt am Ende von Tietzes „Methode“: Lage, Rohstoff und Klima werden in ihrer Bedeutung zögernd anerkannt, um dann sofort möglichst beiseite geschoben zu werden. Standpunkt des Historikers! Unter Berufung auf Hellpach „Die geopsychischen Erscheinungen“, der, um seine Aufgabe zu begrenzen, die mittelbaren Einflüsse der Umwelt ausschaltet und sich auf die unmittelbaren beschränkt, weist Tietze schließlich die Beachtung der physischen Grundlagen ab, als wenn diese sich heute nicht mehr geltend machten. Weil die Kunsthistoriker sie bisher nicht sahen und die treibenden Kräfte der Beharrung vom Kunstwollen nicht zu scheiden wußten, soll diese ganze Umwelt der Erde nahezu bedeutungslos sein. Wenn sie es leider durch den Einfluß der Großstädter immer mehr wird, so ist ihre Bedeutung für die Entwicklung doch unermeßlich.

Von unserem einseitig humanistischen Standpunkt aus sind wir noch immer geneigt, alle Kunst, die nicht ist wie die unsere, als „barbarisch“ einzuschätzen oder sie gar mit den kindlichen Leistungen der Naturvölker zusammenzustellen. Die Folge davon ist, daß wir uns immer im Kreise drehen und nichts lernen, besonders z. B. soweit die wichtigsten Endpunkte selbständiger Jahrtausendströme in Betracht kommen, wie der chinesische, indische, islamische und nordische selbst. In den Wiener Staatsmuseen werden sie heute noch in der naturhistorischen Gruppe gezeigt neben Naturvölkern und „Wilden“. Dazu kommt, daß es große Erdräume gibt, die heute keine Kunst aufweisen, eine solche aber einst gehabt haben müssen; andere, die heute künstlerisch blühen, aber ursprünglich unfruchtbar waren. Man denke an Mittelasien und Ostsyrien einer-, die atlantischen Gebiete anderseits. Es steht zu erwarten, daß glückliche Grabungen und Funde sehr einschneidende Tatsachen für die Urzeit zutage fördern werden. Immer handelt es sich zuerst darum festzustellen, welche natürlichen Voraussetzungen der Boden einem auf ihm entstehenden Gesellschaftskörper für die Ausübung der Bildenden

Kunst bot, dann erst um den Menschen selbst dem Blute nach, und was die Gesellschaft durch ihren Willen im Laufe der Zeit in Ausnutzung dieser Bodenbedingungen oder über sie hinausgehend künstlerisch geleistet hat. Über die Pol- und Atlantistheorien will ich hier nicht sprechen.

Solcher Kunstgeographie würden am einfachsten Karten der Beharrung dienen; wir haben sie weder im Größten noch im Kleinsten. Wenn z. B. auch im Text von Reisebüchern den Werken der Bildenden Kunst eine ausnehmend wichtige Rolle zugeteilt erscheint, in den Karten ist davon nichts zu merken. Selbst so örtlich eingestellte Veröffentlichungen wie die „Berühmten Kunststätten" nehmen kartenmäßig ebensowenig auf den Denkmalbestand Rücksicht wie z. B. auf das Stadtbild, das, möchte man glauben, bei der planmäßigen Behandlung einer Stadt in erster Reihe stehen müßte.

Dabei sind die Tatsachen der Lage weitaus die entscheidenden in der örtlichen Entwicklung der Bildenden Kunst. Sie bleiben im wesentlichen unverändert und überdauern alle zeitlichen Wandlungen der Siedlungsform und ihrer gesellschaftlichen Durchbildung, kommen immer wieder, wenn die Gelegenheit günstig ist, zum Vorschein.

b) Bodengestalt.

Der Lage des Lebensraumes im Ganzen des Erdkreises gegenüber kommt in zweiter Linie der engere Erdraum in seiner Bodengestaltung und seinen Grenzen in Betracht, etwa in der Art, wie Drygalski den Einfluß der Landesnatur auf die Entwicklung der Völker behandelte. Berge, Täler, Ebenen usw. an sich und im Vergleich mit Flußläufen und Seen sind ganz verschiedene Ursachen von Entwicklungen. Festländer, Inseln und Halbinseln, Küsten, Pässe u. dgl. werden vom Fachstandpunkte als wirkende Kräfte festzustellen sein, ebenso die Bedeutung von vulkanischen Gebieten. Der Träger der Bildenden Kunst, der Mensch, handelt nach dem Gesetze des geringsten Widerstandes, folgt also den günstigen Gelegenheiten, während ihn unüberwindbare Hindernisse zurückhalten oder andere, wie die Austrocknung eines Gebietes vertreiben können. Auch hier muß wieder darauf aufmerksam gemacht werden, wie notwendig trotz aller örtlichen Erdbeschreibung die Einstellung auf das Ganze des Erdkreises ist und wie der Kunstforscher nur auf diesem Wege dazu kommen kann, durch Vergleich einzusehen, daß in Entwicklungsfragen alles ineinandergreift und Wissenschaft nur möglich ist, wenn man das Ganze im Auge hat. Die Angelegenheit ist so wichtig, daß ich etwas länger dabei verweilen muß (vergleiche auch A. Stauffer, Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung 1902, 105).

Für den Anfang wird es auch in diesem Forschungsgebiete zulässig erscheinen, nicht auf dem Grundsatze der Berücksichtigung der Denkmäler des gesamten Erdkreises zu beharren, sondern versuchsweise zunächst einmal nur die beiden Erdteile heranzuziehen, die den Boden

unseres eigenen Geisteslebens bilden, Asien und Europa, oder wie man sie vereint gern nennt, Eurasien. Zwischen dem Atlantischen und Stillen Ozean gelegen, schließen sie sich in unserem geschichtlichen Denken als eine auf den Nordpol zugespitzte Landmasse zusammen, die durch den Ural als Mittellot geteilt wird. Die breite Grundlinie ergibt zunächst die ältesten geschichtlichen Lebenskreise von Afrika an, Ägypten, Mesopotamien, Indien und Indochina. Sie bilden zusammen den Süden.

Dieser landläufigen Auffassung stelle ich eine andere gegenüber, die nicht vom Süden, sondern vom Norden ausgeht. Dann sehe ich erdbeschreibend ein den gesamten Norden von Europa und Asien als Grundlinie umfassendes Dreieck, das sich trichterförmig auf die Enge zwischen Altai und Kaukasus zusammenzieht und durch diese Enge Scharen von Auswanderer nach dem Süden entläßt. Eine engere Berührung zwischen Nord und Süd findet ursprünglich in den Gebieten um das Schwarze und Kaspische Meer herum statt. Den eigentlichen Knotenpunkt bildet Iran, wo, wie auf einem Kreuzwege, die wichtigsten Verkehrsstraßen zwischen Osten und Westen, Süden und Norden zusammenlaufen. Von hier aus wurde das Kunstleben im Norden Europas zu gewissen Zeiten nicht minder bestimmt, wie das des Mittelmeeres, aber auch dasjenige von Indien und China.

Die geographische Grundvorstellung, die wir auf diese Art gewinnen, unterscheidet sich sehr wesentlich von der bisher in der Kunstgeschichte allein gültigen, in der das Mittelmeer die ausschlaggebende Rolle spielte. Dieses ist kein geschlossenes Verkehrsgebiet, sondern nach allen Seiten offen. Dort konnte sich keine wurzelechte Mittelmeerkunst entwickeln. Vielmehr haben wir es mit einem mustergültigen Ausbreitungsgebiete zu tun, von dem aus es bisher ganz unmöglich war, den Bestand getrennter Kunstströme nachzuweisen oder zu verstehen, wie sie ihrem Ursprunge nach auf Gebiete zurückweisen, die durch Jahrtausende voneinander abgetrennt für sich bestanden. Diese der Erde angepaßten Ströme festzustellen, muß die erste Aufgabe der sichtenden Entwicklungsforschung sein. Sie entsprechen etwa den Sprachstämmen, das heißt setzen ebenfalls Räume voraus, die ursprünglich jede nähere Berührung untereinander ausschloşsen. Damals vor allem war neben der Lage die Bodengestalt mit ausschlaggebend. Darauf einzugehen kostet ein eigenes Buch.

Belege: Wertvolle Arbeiten sind auf diesem Gebiete von H. Glück zu erwarten, dessen „Grundlagen einer Kunstgeographie“ in Fertigstellung sind. Vgl. dazu auch schon Schnaase.

c) Rohstofflager.

Als dritter Einteilungsgrund in dem Abschnitte über Beharrung, Umgebung und Boden kommt neben der Lage und Erdbeschreibung in Betracht, daß die Erde für den Handwerker zunächst einfach ein Rohstofflager ist. Es wird die wichtigste Grundlage der Forschung sein, den Boden als solchen zu nehmen und in Entwicklungsfragen von seinen

Gegebenheiten auszugehen (vergleiche Glück in meinem Armenienwerke 606: „Die Natur des Landes als Voraussetzung seiner künstlerischen Entwicklung").

Geologische Karten bieten dafür einen Anhalt, müssen aber natürlich durch solche des Vorkommens der Pflanzendecke und der Verbreitung der Tiere ergänzt werden. Das Vorhandensein von Holz zum Beispiel oder Walroß, Stachelschwein, Elfenbein usf. kann nicht aus gewöhnlichen Karten abgelesen werden. Die Karte der Erde als Rohstofflager für Bildende Kunst ist noch nicht gezeichnet. Noch weniger die schließlich auch für den Boden nachweisbaren Veränderungen, die besser hier als zusammen mit den Kräften der Zeit behandelt werden. Austrocknung, Rodung, Abholzung, damit örtliche Wetteränderungen, Zerstörung durch Wasser, Erdbeben usf. sollten nicht vom Beharrenden getrennt oder etwa gar als Nebensache beiseite gestellt werden.

Das Zurückweichen der Holzgrenze scheint vor allem für die Entwicklung entscheidend. Die Anthropogeographie leistet für die Arbeitsrichtung wertvolle Vorarbeiten (vergleiche W. Hellpach „Die geopsychischen Erscheinungen" 1911).

Zum Belege, wie wir in der Erweiterung des Gesichtskreises durch Berücksichtigung des von der Natur gegebenen Rohstofflagers zum Nachweis unerhörter Lücken vordrangen, sei von dem christlichen Denkmälerschatze Syriens ausgegangen. M. de Voyüé hatte dort eine Ruinenwelt aufgewiesen, die freilich nur bestätigte, was man längst annahm, daß die altchristliche Kunst keine gewölbten Längskirchen bezw. Basiliken kannte. Es ist amerikanischen Expeditionen zu danken, wenn wir für dieses Gebiet heute eine Aufnahme besitzen, die es dem Wiener Institute in der Arbeit Heinrich Glücks „Der Breit- und Langhausbau in Syrien" 1916 ermöglichte, eine kulturgeographische Untersuchung zu liefern, die augenscheinlich macht, wie sehr wir schon knapp an der Küste des Mittelmeeres mit bodenständigen, hier aramäisch-arabischen Grundlagen zu rechnen haben. Die denkmalkundliche Arbeit von H. C. Butler und die Inschriftenkritik von Littmann u. a. ließen fast Jahr für Jahr erkennen, wie sich seit 345 die Auseinandersetzung mit dem christlichen Hellenismus vollzog. Die arabische Deckenbildung mit Steinplatten auf breit hintereinander aufgeführten Reihen von Bogenwänden blieb neben dem Holzdach bestehen. Eine Karte (Glück Tafel I) zeigt die geologischen Voraussetzungen dieser Tatsache.

Mit den Rohstofflagern in Verbindung steht die handfertige Ausbildung gewisser Werkarten. Es dürfte daher ganz überflüssig sein, sich um den Vortritt einzelner von diesen Werkarten in der Entwicklung zu streiten; darüber hier ein Wort.

Gehe ich nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten vor, dann möchte die Baukunst ohne Zweifel an die Spitze zu stellen sein, weil sie ganze Volksvermögen aufzehren kann und die Baulust mancher Mächtigen den Zusammenbruch vielversprechender Bewegungen herbeigeführt hat. Aber

schon das Wohnen-müssen erzwingt ein Bauhandwerk geschulter Verbände und es ist bezeichnend, daß unter den nachweisbaren Tatsachen dieser Art in der Kunstentwicklung weitaus die auf den bodenständigen Rohstofflagern begründeten Bauschulen voranstehen. Das Kunsthandwerk schließt sich den Bauwerken an, im Norden gehören sogar die darstellenden Künste ursprünglich dazu. Erst als im Süden die Baukunst nicht mehr die Führung hatte, traten die Maler und Bildner in den Vordergrund und schwangen sich dann allmählich zum Range von Fürsten auf. Ich meine, über die Notwendigkeit, die Baukunst wirtschaftlich an die Spitze zu stellen, kann kein Zweifel bestehen. Anders wird die Sachlage, sobald man zur zierenden und den darstellenden Künsten übergeht.

Entwicklungen treten öfter dann in den drei Kunstgattungen gleichzeitig auf, wenn es keine wirklichen, sondern Scheinentwicklungen sind, d. h. der Wille einer Macht sie hervorruft. Stellt man sich allerdings vor, daß die Entwicklung der Bildenden Kunst eine einheitliche gewesen, die Bewegung also in allen Gebieten der Erde auf gleiche Weise vor sich gegangen sei, dann ist es freilich nur notwendig, eine Überzeugung von dem „natürlichen" Gange dieser Entwicklung zu gewinnen, um sich überall zurechtfinden zu können. Die bekannte Vorstellung rührseliger Schöngeister vom Vortritte der Zeichnung und der sachliche Gegenstoß von seiten Sempers wurde 1893 von A. Riegl in seinen „Stilfragen", „Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik", dahin umzukehren gesucht, daß die Bildnerei am Ausgang stehe. In Ermanglung selbständiger Beobachtung hat man sich mit dieser Auffassung zufriedengegeben. Ich hoffe, daß mein „Altai-Iran" darin gründlich Wandel schaffen wird.

Gottfried Semper hatte in seinem „Stil" den Ursprung aller Großbaukunst im Bekleidungswesen gesehen: Bekleidende Decke und einfassendes Band bildeten den Anstoß zur Flächenverzierung, die Muster hätten vor allem Flechterei und Weberei geliefert. Sempers Nachfolger stellten fest, daß der so entstandene „geometrische Stil" überall auf der Erdoberfläche von sich aus aufkomme. Riegl nun sieht diese Deutung für den Ausfluß einer stofflich-naturwissenschaftlichen Weltanschauung an, weist nach, daß es ältere Belege von Kunst als den geometrischen Stil gebe — die geschnitzten Tierknochen Südfrankreichs — und es ein immanenter künstlerischer Trieb des Menschen, das Kunstwollen, wäre, das ihn dazu führte, den beinernen Griff schmückend in der Form eines Renntieres zu bilden. Die Folge, die sich aus diesem Ansatz entwickelt, sei die von der Bildnerei über die Umrißzeichnung zur Malerei. Man lese Volbehr „Bau und Leben" nach, wie sich diese Ableitung noch weiter zurück bis auf Bewegungen der Hand verfolgen ließe. Die geometrischen Linienzusammenstellungen, fährt Riegl fort, seien dann durch jenes Kunstwollen, das von Anbeginn unablässig darauf gerichtet war, die technischen Schranken zu brechen, frei und selbständig geschaffen, nicht ohne unauflöslichen Zusammenhang mit der Natur. Jedem Gebilde der Kunst liege ein Gebilde der Natur zugrunde.

Darauf unternimmt er es bekanntlich, die dritte Stufe der Entwicklung, die der Pflanzenformen, darzulegen. Ich berichte hier nur, gehe auf die Sache selbst nicht ein. Ich wollte nur ein Beispiel geben, wie man bisher Entwicklungsgeschichte zu schreiben pflegte.

Belege: Mit der Bedeutung des arischen Holzbaues im besonderen beschäftigt sich das Armenienwerk 614. „Die Stellung des Balkans in der Kunstforschung" sucht die südslawische Forschung in dieser Richtung anzuregen (Bulić-Festschrift).

Ein Boden kann ungeheuer wertvolle Rohstoffe für die Bildende Kunst aufweisen, ohne daß diese sie ausnutzt. Die beharrenden Kräfte müßten dann erst durch eine geistige Kraft gehoben werden. Der Marmor von Hellas wurde in seiner künstlerischen Wirkung als Form erst erkannt, als Arier anfingen, Freibilder und Tempel für die Ewigkeit zu errichten. Später geht das Verständnis für ihn auf dem Balkan wieder verloren. Die natürliche Gegebenheit wird also im geschichtlichen Verlauf ihrer Verwendung vorzuführen und es wird zu ergründen sein, wie der seltsame Wechsel zwischen künstlerischem Drängen und wirtschaftlichen Geleisen in Volk und Stadt zu verstehen ist.

Die in gewissen Rohstofflagern herausgebildeten Kunsterscheinungen ändern bei Grenzüberschreitungen ihre Gestalt, nehmen neue Formen an. Ein beachtenswertes Beispiel bietet die Wandlung von der arischen Übereckung durch Kurzhölzer zur Trichternische des iranischen Rohziegelbaues u. dgl. m. Die masowische Gotik übernimmt den mit der Schauseite verbundenen Turm nicht.

Die frühesten bodenständigen Entwicklungen arbeiten unter Umständen mit einem Rohstoff, der rasch vergeht, so daß wir auf ihn nur aus Ländern zurückschließen können, die, indem sie diese übernommene Gestalt in dauerhaften Rohstoffen ausführen, durch diese Übertragung zu teilweise neuen Formen gekommen sind. Diese zur Zeit erhaltenen Ausbreitungsgebiete werden dann nur zu häufig für Ursprungsgebiete genommen. Hauptbeispiel Hellas und der antike Tempel oder der Streit um die Mschatta-Fassade. Zu diesen Gedankengängen vergleiche man Frobenius „Die naturwissenschaftliche Kulturlehre" (nach Graebner, Meth. d. Ethn. 100). „Jede Kultur ist mit ihren Einzelelementen in ihrem Ursprungslande naturbedingt; die Folge einer Loslösung vom Mutterboden ist eine Umbildung oder gar Auflösung der Formen. Damit werden nicht nur die Gleichheiten, sondern gerade auch die Verschiedenheiten zu Kriterien der Abstammung. Wenn von zwei Erscheinungskomplexen der eine in seinem Gebiete bodenständig und organisch, der andere ohne Zusammenhang mit dem Naturgrund und in sich unorganisch erscheint, so ist der Schluß berechtigt, daß keine selbständige Entstehung, sondern verwandtschaftlicher Zusammenhang vorliegt. Als Heimat ist selbstverständlich dann das Gebiet der bodenständigen Formen zu betrachten und also zugleich die Wanderrichtung gegeben."

Belege: „Alex. Weltchronik“ suche ich die Entwicklung für Papyrus- und Pergamentmalerei zu geben. Zelt und Metall bei den Türkvölkern: Altai-Iran 153. Das Armenienwerk baut sich zum guten Teil auf diesen Fragen auf, das Ursprungsbuch faßt zusammen, besonders bezeichnend ist der dritte Vortrag „Das örtliche Nebeneinander im altchristlichen Gewölbebau des Ostens“. Dazu H. Glück, Probleme des Wölbungsbaues I „Die Bäder Konstantinopels und ihre Stellung in der Baugeschichte des Morgen- und Abendlandes“.

d) Natürlich gewordene geistige Urströmungen.

Für die Kunst kommt nur der triebhafte Mensch mit einer reichen Vorstellungswelt, für die Bildende Kunst nur jener in Betracht, der seine Vorstellungen fortgesetzt triebhaft mit der Hand für das Auge zu veranschaulichen gewohnt ist. Gibt es für diese Art Gesetze, hört das Gesetz nicht da auf, wo die Einbildungskraft beginnt? Das Gebiet der Kunst liegt ganz in ihr. Ein Mensch ohne Phantasie wird sich gar nicht im Wege der Kunst mit der Welt auseinandersetzen. Er wird zufrieden sein, die Welt so zu sehen wie sie ist. Das Bedürfnis, neben der Wirklichkeit eine zweite Welt, aus der Einbildungskraft ein Ganzes, Vollkommenes und Unendliches an Stelle des Stückwerkes, der Sünde und des Alltages aufzubauen, beweist an sich schon den vorhandenen Drang zur Kunst. Das Schöpferische der Kunst liegt also im Künstler, die Welt bindet ihn sachlich, sein Ich hebt ihn frei über sie hinaus.

In diesem Plangebiete der Entwicklung macht sich das geltend, was die Bildende Kunst auf höheren Stufen im Gefolge hat, das Bedürfnis des Menschen, sich mit der Welt, in der er lebt, auch geistig auseinanderzusetzen. Hatten schon die Rohstofflager das Entstehen der Werkarten im täglichen Leben, die Lage aber das Darstellen oder Schmücken im Gefolge, so kommt die Entwicklung geistiger Werte doch erst dadurch zustande, daß neben die Erscheinung die Bedeutung tritt, und neben die sachliche Gebundenheit der Kampf um persönliche Freiheit. Damit beginnt jenes Auswägen zweier sich kreuzender Reihen, das für die ganze Entwicklung der Kunst in ihrem eigenen Bereiche von entscheidender Wichtigkeit ist (vergleiche den Wesensplan S. 127.) Es handelt sich hier wohl um das dunkelste Gebiet der Entwicklungsforschung, um die Blutzusammenhänge und ihren Einfluß auf die Bildende Kunst. Lindners Versuch, die drei großen Völkergruppen der Mongolen, Semiten und Arier zu kennzeichnen oder Worringers Trennung des primitiven, orientalischen, klassischen und nordischen Menschen mit Bezug auf den Zusammenhang von Formwille und Weltgefühl (Formprobleme der Gotik) geben fruchtbare Anregungen. Aber was bedeutet diese Auseinandersetzung über die geschichtliche Zeit für das Werden? Ich weiß nicht, ob die Scheidung zwischen Nord und Süd, Vorstellung und Wille nicht wichtiger ist. Wir werden die weiteren Ergebnisse der vorgeschichtlichen Wissenschaft auf asiatischem Boden abwarten müssen. Mein Altai-Iran hat allerhand Fragen dieser Art

aufgeworfen, ich verweise besonders auf Seite 145 „Die drei Völkerzonen Asiens".

Die Bedeutungen bewegen sich im Gebiete von Glauben, Hoffen und Lieben, regeln sich gegenseitig und stehen in ihrer Allgemeinheit in Wechselwirkung mit dem Besonderen, dem Rechte des einzelnen und seiner Freiheit. So bilden sich Werte heraus, auch im Gebiete der Bildenden Kunst. Das naturnahe, beziehungsweise naturferne Sehen, die Betonung von Masse oder Raum im Bauen, die streifenförmige Anordnung oder das im Rahmen begrenzte Bild u. dgl. m. scheinen schon auf dieser Stufe einzusetzen, wenn wir sie auch erst im Gegensatz von Semiten und Ariern gewahr werden. Die Beobachtung des allmählichen Austausches getrennt entstandener Wertgruppen bildet einen Hauptgegenstand der Entwicklungsgeschichte. Alles das hängt mit bodenständigen und den Voraussetzungen des Blutes zusammen, wird aber erst recht durch das Übergreifen von einem Menschheitskörper auf den anderen fruchtbar. Was haben jene Nordländer, die wir Griechen nennen, noch in der Spätzeit ihres Eintrittes in den Süden aus dem gemacht, was sie am Mittelmeere vorfanden! Die Syrer waren, zwischen Meer und Küste eingekeilt, von vornherein geborene Mittler des Verkehres. Solche natürlich gewordene geistige Strömungen haben eine ebenso natürliche Neigung sich auszubreiten. Davon später.

Belege: In historischer Zeit sind es die Religionen, die sich ausbreiten (Vergl. Ursprung der christlichen Kirchenkunst und für Mitrasdienst und Manichäismus Armenienwerk 715), ähnlich die weltliche Macht.

B. DIE EINGEBORENE NATUR (INSTINKT).

Aus den Voraussetzungen von Boden, Lage und natürlich gewordenen geistigen Strömungen ergeben sich für den Einzelmenschen Neigungen des Blutes, die freilich erst durch das Zusammentreten im einzelnen Fall ihre Einheit bekommen. Dabei wirken engere Allgemeinheit, Geschlecht und Einzelwesen unlösbar zusammen. Es fragt sich nur, ob in diesem Rahmen noch die Bodenständigkeit allein ausschlaggebend ist oder wir damit nicht schon zum Teil aus den Ursprungs- stark in Ausbreitungsfragen kommen, der Mensch nicht aus dem Unbewußten der Naturumgebung übertritt in ihre bewußte Schätzung. Ob da nicht die Völkerpsychologie antworten kann? Ich muß wieder betonen, daß wir dankbar sein werden, wenn die Psychologie die Ergebnisse unserer Beobachtung nicht totschweigt, sondern kritisch verarbeitet; unsere Aufgabe ist vorläufig das Beobachten selbst. Wir sind so unendlich weit entfernt von allem Wissen auf diesem Gebiete, daß wir ausschließlich in der Feststellung der Tatsachen aufgehen müssen, wollen wir nicht wie Riegl, Wölfflin, Schmarsow und andere mit vorgefaßten Meinungen arbeiten.

a) Das Gemeinwesen (Unterschicht).

Dazu gehört alles, was wir Volk, Stamm, Gemeinde nennen usw. bis herunter zur Familie. Ich möchte lieber keine dieser Bezeichnungen herausheben, sondern nur von dem sprechen, was dem einzelnen in diesem Rahmen eingeboren ist, ihm im Blute liegt und letzten Endes seine Zugehörigkeit zu einem Gemeinwesen bestimmt. Der Unterschied zu dem natürlich und unbewußt Übergeordneten (den Rassen) liegt darin, daß es dem Einzelwesen durch seine Zugehörigkeit zu einer engeren Allgemeinheit, die täglich Forderungen stellt, bewußt wird. Wir könnten diese Allgemeinheit gut „Unterschicht" nennen. Sie ist der Träger des Eingeborenen. Die Oberschicht ist der Träger des Willens; von ihr wird später zu handeln sein. Die schmutzige Erde, die wir uns gern eilig von den Fingern wischen, gebiert; erst wenn die Pflanze in die freibewegte Luft des unermeßlichen Raumes emporwächst, setzt sie Blätter, Blüten und schließlich eine befruchtende Ernte an, trotzdem alles an der Wurzel hängt. So entsteht das Einzelwesen, das sich erst im Gemeinwesen und dem Ganzen entfaltet.

Die leitende „Sache" für die Kunstforschung im Gebiete der Unterschicht ist das Haus, das Gerät, die Waffe, die Kleidung und deren Schmuck. Die Kunstgeschichte hat noch gar nicht angefangen, sich ernstlich mit diesen Sachen zu beschäftigen, die Sprachforschung ist ihr weit voraus. Was über den antiken Tempel bekannt ist, ferner was ich im Armenienwerk oder Glück in „Kunde, Wesen, Entwicklung" 92 gesagt haben, wird selbst Laien wie Spengler II, 142 überzeugen, daß die Hausforschung unsere wichtigste Grundlage ist. Ähnliches gilt für den Zierat (Altai-Iran).

Es ist das Hauptverdienst Schnaases, daß er versucht hat, die Kunst als Ausdruck „der physischen und geistigen, sittlichen und intellektualen Eigentümlichkeiten des Volkes" zu nehmen und von da aus Einsicht in die Bedingungen ihres Ursprunges zu gewinnen. Dabei ist Ererbtes und Erworbenes zu trennen. Legt man, wie Woltmann es tat, an die Größen der italienischen Kunstblüte den Maßstab ihrer Zugehörigkeit nach Rasse und Volk, so werden scheinbar unlösbare Fragen angeregt. Vergleiche Driesmans „Rasse und Milieu". Die Frage ist bisher nicht nach den Werten einerseits und den Tatsachen der Beharrung von Nord und Süd anderseits, also noch nicht vom Fachstandpunkt der Bildenden Kunst aus besprochen. Vergleiche Rumohr I, 79, Athenäum I, 2, 47 und Bredt „Belgiens Volkscharakter in Belgiens Kunst" 1915.

b) Geschlecht.

Zu den naturgewachsenen Kräften gehört die Spannung zwischen Mann und Weib. Es läßt sich beobachten, daß in der Bildenden Kunst zum Beispiel der Mann ursprünglich zum religiösen Zeichen und der

Darstellung drängt, die Frau gern beim Handwerk und dem geometrisch füllenden Muster bleibt. Führt die Frau aber ein, wenn auch nur sinnbildlich und andeutend darstellendes Muster aus, in Weberei oder Wirkerei zum Beispiel, so hat der Mann es ihr vorgezeichnet (Proben aus Britisch Columbia im Museum of natural history in New York). Ob deshalb die Frau in der Kunst des Nordens, der Mann in der des Südens entscheidend ist, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist das geschlechtlich Eingeborene beharrlich am Werke und erklärt bisweilen die seltsamsten Eigenheiten der Entwicklung. Vergleiche für die Spätzeit W. Sombart „Luxus und Kapitalismus“ und die Memoirenliteratur, etwa „Die Memoiren der Baronesse Cécile de Courtot“, herausgegeben von W. v. Kaiserberg 1898, 284.

c) Einzelwesen.

Auch hier handelt es sich noch um Kräfte des Blutes, doch treten die der Allgemeinheit zurück gegen die der Einheit im einzelnen Falle. Diese hat ihre angeborenen Züge (Charakter) und ihre eigene Art zu handeln (Temperament), die beide gelegentlich alle Schranken durchbrechen. Ich werde das Werk eines Großen sofort von dem Werk eines andern Großen unterscheiden. Darin vor allem steckt der Kern dessen, was ich seelischen Gehalt oder kurz Inhalt nenne. Alles schöpferische Bilden ist darin verwurzelt. Hier ist jenes Große einzuordnen, das allein wir „Künstler“ nennen sollten, das heißt der schöpferische, große Mensch. Er ist ohne eingeborene Natur gar nicht denkbar. Sie ist es, die den Weg zeigt, den er unausweichlich gehen muß. In ihr steckt alles, was Boden und Lage, natürliche geistige Voraussetzung, Gemeinwesen und Geschlecht zur Einheit zusammenfaßt. Dagegen kommen Willenskräfte nicht auf und wo sie um des nackten Lebens willen zu überwinden sind, da führen sie leicht zu tiefen Verstimmungen, die in der Kunst des Großen ebenso sichtbar werden, wie seine natürlichen Regungen in Glauben, Hoffen und Lieben. Immer wird dabei sehr genau der Durchschnitt vom einzelnen Großen zu trennen sein. Ersterer weist zurück, letzterer vorwärts. Der eine hat genug zu tun, um die Errungenschaften seiner bedeutenderen Vorgänger einzuholen, der Starke dagegen setzt alles daran, um sich von diesen Vorgängern sobald als möglich frei zu machen und seine eigenen Wege zu gehen. Der eine wird das Glied eines stetig ansteigenden Durchschnitts, dessen Frucht wir gern „Stil“ nennen, der letztere wirft solchen Schulglauben über den Haufen. Die Masse ohne den großen Einzelnen behandeln, namenlose Geschichte schreiben, heißt den Durchschnitt höher schätzen als die bahnbrechende Tat. Im großen Einzigen kündigt sich bisweilen die spätere Kunstentwicklung an, die durch Willensmächte aufgehalten oder von ihnen seelenlos ausgebeutet werden kann. Auch die Anwendung des biogenetischen Grundgesetzes kommt in der Forschung über Bildende Kunst wohl nur in Betracht, wenn nicht nur im Sinne der Naturforscher die Entwicklung der

Menschheit mit der des Kindes verglichen wird; sie kann sich eher beziehen auf die Gegenüberstellung der Kunstentwicklung der Menschheit mit der des einzelnen Künstlers, beziehungsweise des Künstlers in einzelnen Kunstwerken. Einen Beleg in Glaubenssachen habe ich zu erbringen gesucht, „Religion och personlighet i den bildande Konsten". (Ord och bild 1916.)

Folgerichtigkeit (Immanenz). Folgerichtig nennen wir eine Entwicklung, die bei allem Einfluß von Willenskräften und trotz des zeitlichen Ablaufes doch die stetige Auswirkung von etwas Beharrendem zeigt und dieses Beharrende durch allen Wandel als grundlegend, das heißt als Ursache der Auswirkung des Wandels festhält, ja bis zur Übertreibung in der eingeschlagenen Richtung bleibt. Daher ist die Folgerichtigkeit ein Wesenszug jener echten Entwicklung, die in der Grundlage Beharrung ist. Man könnte versucht sein, ein allgemeines Entwicklungsgesetz aufzustellen: je tiefer ein künstlerischer Wert in Boden, Lage und Blut verwurzelt ist, desto entschiedener dränge er allen zeitlichen und gesellschaftlichen Einflüssen zum Trotz immer wieder zu neuer Aufrichtung des Stammes. Aber freilich darf man dabei nicht an kurze Zeiträume denken und glauben, daß zum Beispiel in spätrömischer Zeit in Jahrhunderten entstehen konnte, was in Jahrtausenden sich vorbereitet hatte. Je größer Orts- und Zeiträume, beziehungsweise Gesellschaftskörper sind, desto eher kann man innerhalb einer Bewegung das Auswirken künstlerischer Werte in einer bestimmten Richtung, das heißt Folgerichtigkeit erwarten. Falls man tastend folgerichtige Reihen von Entwicklung aufstellen wollte, könnte man zunächst von jeder der fünf Werteinheiten ausgehen, dann aber ebensogut andere bilden, in denen Ort, Gesellschaft und Zeit Erreger sind. Auf der einen Seite bekommt man dann leicht Modebewegungen der Kunst um der Kunst willen (L'art pour l'art), auf der anderen aber jenen tiefliegenden und trotz aller Bewegung und allen Willens anwachsenden Drang, der schließlich doch am stärksten, eben im Beharrenden der Natur verwurzelt ist. Man nimmt seit Ritter (Bernheim 3. A., 578) an, daß mit zunehmender Kultur die Natureinflüsse immer weniger zur Geltung kommen. Macht die Kultur den Menschen auch aktiv (Ratzel), so kann daraus kein sicherer Vorteil für die Möglichkeit folgerichtiger Entwicklungen abgeleitet werden. Die Frage, ob der bodenständige Mensch überhaupt zu Kunstformen kommt oder alle geistige Entwicklung auf der Übernahme einer bodenständigen Entwicklung durch Menschen einer anderen solchen Entwicklung beruht, wird dauernd im Auge zu behalten sein.

Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhange die Typentafel meines Armenienwerkes. Die Voraussetzung für den Grundtypus ist das iranische Haus, die Freistellung und Vergrößerung führt zur folgerichtigen Entwicklung, die dann durch den Längsbau gestört wird, sich aber wieder ausrichtet. Beleg für die Folgerichtigkeit im allgemeinen: Armenienwerk 575 und 679.

Ausbreitung. Darüber ausführlich Armenienwerk 709. Einzelne Kennzeichen und ganze Einheiten haben den Drang, sich mit der Zeit über den Kreis ihrer Entstehung oder ihres Ursprunges hinaus auszubreiten. Diese Wirkung kann durch Berührung oder Übernahme erfolgen. „Die Elemente einer Kultur (Werte) sind bei ihrer Ausbreitung niemals an einer Stelle alle vertreten, sondern es treten in starkem Wechsel einmal diese, das andere Mal jene Elemente miteinander in Verbindung. Die verschiedenen Komponenten einer Einheit zu zweien oder mehreren vereinigt wollte Tylor (als Adhärenzen) zur Aufstellung von Entwicklungsrichtungen verwenden (Graebner, Meth. 119)."

Im Gegensatz zu den Ursprungsgebieten, das heißt natürlich geschlossenen, großen Erdräumen, die in Jahrtausende altem Eigenwerden persönliche Formen der Bildenden Kunst zeitigten, stehen so jene nach Ort, Zeit und Gesellschaftskörpern kleineren Kreise, die in ihrer Kunst anfänglich freilich durch die großen Ströme bestimmt werden. Es fragt sich, ob Europa, wie wir es zu betrachten gewöhnt sind, also auf einheitlich griechisch-römischem Boden stehend, in der Kunst Ursprungs- oder Ausbreitungsgebiet ist. Nach meinen Erfahrungen ist es im Süden Ausbreitungs-, im Norden Ursprungsgebiet.

Die Ausbreitung kann entweder sehr rasch durch Völkerwanderungen, Übertragung durch Eroberer, durch Handelsverkehr usw. oder langsam durch Berührung von Hand zu Hand vorschreitend vermittelt werden. (Vgl. dazu auch Wilke „„Kulturbeziehungen", und Graebner, Meth. 126). Dazu kommen die Einzelfälle von zufälligen Einflüssen. Soweit dabei Willensmächte oder die Zeit an sich im Spiele ist, wird davon unten zu sprechen sein.

Die Kräfte, die im Künstler ein Kunstwerk zeugen, bestehen über das Werden und Sein hinaus, sie wirken dann erst nach. Manche Geschichtsforscher möchten womöglich die Wertung einer Tat aus dieser Nachwirkung aufbauen, das heißt die Tat nach dem Erfolg einschätzen.

Die Wirkungsforschung verfolgt die im einzelnen Kunstwerke, dem Künstler oder der Kunst eines Ortes, einer Zeit oder Gesellschaft auftretenden Werte, beziehungsweise ihr Zusammentreten auf ihr Nachwirken hin, geht also nicht vom Kunstwerk zergliedernd auf dessen Ursachen zurück, sondern verfolgt seine Spuren, von der Entstehungszeit aus gesehen, in der seiner Entstehung nachfolgenden Zeit. Sie wird die Tatsache, daß an einem Kunstwerk ein anderes Kunstwerk als Ursache nachgewiesen werden kann, sammeln und mit dem Ziel, dieses Kunstwerk mehrfach als Erreger nachzuweisen, bearbeiten. Solche Feststellungen werden natürlich sehr einfach sein, wenn es sich um Übernahme als Ganzes oder von Äußerlichkeiten handelt (Typenvergleich); aber die wichtigsten Wirkungen sind in den einzelnen künstlerischen Werten zu suchen und liegen nicht so offenkundig zutage.

„Die Kunst wählt gleichsam in der Richtung des geringsten Widerstandes sich die jeweilig geeignetsten Völkerbegabungen für ihre Zwecke"

(Jantzen, Das niederländische Architekturbild, 130). Wer dieses Grundgesetz der Naturentwicklung auf geistige Dinge überträgt, vergißt, daß die Kunst doch nur mittelbar Natur ist, nicht eine Naturkraft an sich, sondern Menschenkraft in künstlerische Wirkung umgesetzt. Die Kunst selbst kann nicht wählen, sondern nur ihr Träger, der Mensch, die Kunst wird nur zu oft willenlos ausgebeutet. Es ist Riegls verfehlte Feststellung des Entwicklungsträgers im „Kunstwollen", der in solchen tastenden Annahmen Früchte zeitigt. Das Wollen hindert in den meisten Fällen das, was man sich im naturwissenschaftlichen Sinne als „Entwicklung" vorstellt, den natürlichen und folgerichtigen Weg. Das Gesetz des geringsten Widerstandes hat also nur grundsätzlich für Entwicklungsfragen Sinn; in Wirklichkeit besteht die Geschichte eben darin, zu zeigen, wie im einzelnen Falle solche Gesetze durch Willensmächte umgestoßen oder umgangen werden.

Belege: Über die Goten als Ausbreitungsträger Armenienwerk 726. Im allgemeinen vergleiche das Ursprungsbuch 65.

Am Schlusse dieses für Entwicklungsfragen wichtigsten Abschnittes nach den beharrenden Kräften sei ganz allgemein gefragt, ob die Natur dem Menschen Schranken setzt. Den Bedingungen, die durch Meere, Gebirge, Flüsse und Wüsten, kurz durch die Erde und ihre Lage gegeben sind, entsprechen die Bedingungen, nach denen die Menschheit in Blutgruppen und geistige Urzustände, Völker und Stämme zerfällt. Kann der Wille diese Schranken der Natur durchbrechen oder ist er an sie gebunden? Ist der Weg der Entwicklung der Menschheit nach bestimmten Gesetzen vorgezeichnet oder ist er dem Zufall überlassen? Welche Wirkungen üben diese Schranken aus? Sind sie zu überbrücken, die einen leichter, die andern schwerer? Wie sind sie einzuteilen? Führen gleichartige oder verwandte Naturvoraussetzungen zu gleichartigen oder verwandten Menschheitsgruppen, zu gleichen oder verwandten Äußerungen derselben?

Das kluge Wesen „Mensch" glaubt sich mit der Kunst schöpferisch über die Natur hinwegsetzen zu können. Ein paar Atemzüge der Natur und der Mensch ist gewesen. So sah es Nietzsche (Rickert, Kultur und Naturwissenschaft). Wir werden gut tun, über der Kultur nie die Natur zu vergessen. Danach könnte als Zielsetzung für die Beurteilung der Bildenden Kunst erscheinen, wie weit sie das Tier „Mensch" — ich möchte wissen, wer nach den Erfahrungen der letzten Jahre vom Menschen noch besser denkt — in seinem Kampf ums Dasein unterstützt. Das wäre schließlich Endzweck aller geistigen Wertforschung.

Das Leben der Kunst währt schon viele Jahrtausende. Wir lernen es aus überkommenen Denkmälern kennen und schreiben Geschichte. Sollte uns die Geschichte der Jahrtausende keine Weisung geben für das Leben, das unser Leben ist, das Leben der Menschheit? Der Historiker, der äußere Tatsachen feststellt und die Geschichte nach dem Ausgange von politischen oder Pulverschlachten sich „entwickeln" läßt, das Antlitz

der Erde aber, das die Kräfte in den Kampf treibt, ihnen Sieg oder Verderben verleiht, nicht sieht, gleicht einem Feldherrn, der den Schauplatz, auf dem der Kampf stattfindet, nicht kennt. Wenn wir die Erde, mit der wir verbunden sind, beobachten, werden wir mit der Zeit vielleicht Gesetze finden können, Grundsätze für die Beziehung der Menschheit zur Erde (Mach), auch in der Bildenden Kunst. Mit solchen Überlegungen stehen auch die alten Fragestellungen der Völkerkunde in Verbindung, von Bastians Elementar- und Völkergedanken bis zu Graebners Berührungsannahmen.

2. WILLENSKRÄFTE (WIRKUNGEN).

In diesem Abschnitte handelt es sich im Gegensatze zu den Beharrungskräften, die die eigentlichen Ursachen der Entwicklung sind, um die Wirkungen, zu denen natürlich gewordene Werte und Wertgruppen gebracht werden. Was dort gewachsen ist wie in der Natur, wird hier bewußt, ja mit Absicht verwendet. Schöpferisch ist solche gewollte Kunst in den seltensten Fällen und gewöhnlich nur dann, wenn der Wille ein unbewußtes Drängen deckt. Die Masse der „Künstler" gehört hieher. Die Vorstellung der Gesellschaft vom „Künstler" befriedigt sich mit dieser Gattung (dem „Künsteler"). Auch der Große ist dem Zwange der Willensmächte nicht entzogen. Über die dadurch hervorgerufenen Kämpfe sind wir bei Michelangelo, Dürer, Rembrandt sehr wohl unterrichtet; bei Phidias und Leonardo können wir sie hinter allerhand Andeutungen vermuten. Bevor also auf die eigensten Fragen der Bildenden Kunst eingegangen werden kann, muß das Leben selbst als Erreger nach seinen bestimmenden Merkmalen betrachtet werden. Wir suchen nach Gesetzen der Entwicklung. Gewiß, sie bestehen grundsätzlich, aber das vielgestaltige Leben kreuzt sie, das heißt läßt nur in den seltensten Fällen ihre freie Auswirkung zu. Die Vorstellung, unsere europäischen Stile seien immanente Kunstentwicklung, konnte nur in Köpfen entstehen, die Leben und Kunst einseitig auffassen oder beide überhaupt nicht recht kennen. Die Natur schafft freilich gesetzmäßig „Kunstformen", wie Häckel die strahligen Gestalten nennt; der Mensch wird durch Willensmächte aus der Bahn geworfen. Wenn die Bildende Kunst außerhalb des Lebens stünde, würde sie sich gesetzmäßig entwickeln. Da sie aber nicht nur wie die Pflanze an Boden, Blut und Lage, sondern auch an den Willen des Menschen als Machthaber gebunden ist, der nur zu bald willkürliche Wege geht, so stürzt der Zufall leicht alle erträumte Gesetzmäßigkeit über den Haufen. Trotzdem ist es notwendig, über die in der Bildenden Kunst zur Gesetzmäßigkeit drängenden Kräfte der Beharrung ins klare zu kommen. Wenn es irgend angeht, wirken sie und werden wie die Gesetze der Bewegung die eigentliche Ursache des Ablaufes einer einmal begonnenen Entwicklung. Aber freilich ist das nur selten und zumeist nur auf kurze Wegstrecken der Fall. Das Leben greift derart gewaltsam in das natürliche Werden ein, daß einer ihrer zartesten Sprößlinge, eben

die Bildende Kunst, nur höchst selten den ihr an sich eigenen Weg nehmen konnte.

Betrachtet man die Bildende Kunst für sich allein auf ihre inneren Gesetze hin, stellt sich also die Kunst als ein durchaus selbständiges Wesen vor, so gerät man leicht in die Wege der Ästhetik oder allgemeinen Kunstwissenschaft, sucht Begriffe und glaubt, mit ihnen als Maßstab Entwicklungsgeschichte machen zu können. Auf diese Art aber kann immer nur (planmäßig oder nicht) nach dem Wesen der Kunst oder einzelner Strömungen geforscht, daraufhin dürfen nie kunstgeschichtliche Grundbegriffe aufgestellt werden, die die Entwicklung bestimmen sollen. Wir überblicken eine viel zu geringe Spanne Zeit, wissen viel zu wenig von der Gesamtkunst des Erdkreises und haben uns selbst die geschichtlichen und vor allem die europäischen Kunstkreise noch viel zu wenig genau und unbefangen im Zusammenhange mit der Gesamtkunst des Erdkreises, aller Zeiten und Völker angesehen, um es in dieser Richtung mit der Sicherheit der Gesetzesforscher vom grünen Tisch aus aufnehmen zu können.

A. TRÄGER DES WILLENS (KUNSTWOLLEN).

Der Wille vergewaltigt leicht den Träger der Kunst, den Künstler, nimmt ihn in seinen Dienst und wird so selbst Träger der Geschichte. So entstehen falsche Entwicklungen, die von politischen Historikern nur zu gern für echte ausgegeben werden. Jedes Kunstwollen bindet den Künstler sachlich in Gegenstand und Gestalt, neigt dazu, die Form zur Wirkung ohne innere Ursache zu machen. Mittelbarer Träger solcher „Entwicklungen“ ist also nicht so sehr der Künstler selbst als jener Willenskreis, in dem er lebt und dem er sich unterordnet. Willenskräfte wirken zumeist nicht im Künstler selbst, werden ihm vielmehr von außen her zugetragen und von ihm mehr oder weniger bewußt übernommen. Träger des Willens ist die Gesellschaft in ihren oberen Abstufungen. Der einzelne rührt an etwas, begehrt etwas, eine Gruppe hält es für wahr und setzt ihren Willen unaufhaltsam, womöglich gegen sich ebenso wie gegen den Urheber und jeden andern einzelnen durch. Wir nennen das öffentliche Meinung, die leicht in Macht übergeht. So sind Kirchen, Staaten, Gesetze geworden, das Recht des Willens herrscht heute noch. Rabindranath Tagore hat in seinem Buche „Nationalismus“ gezeigt, wie furchtbar die Geißel des Machtwillens hausen kann. Das Kunstwollen, von dem man seit Riegl so gern spricht, dürfte bei Beobachtungen in diesem Sinne als stärkster Urheber einzelner der in historischer Zeit auftretenden „Stile“ erscheinen. Es sind Formen, die nicht selten durch den Willen der Gesellschaft in feste Geleise gebannt, das heißt zu festen Gestalten geworden sind. Als Nord und Süd ausgeglichen waren und mit der Renaissance Willensmächte stärker zu wirken begannen, so daß sich schließlich ein westeuropäischer Machttypus bildet, der der ganzen

Erde aufzuzwingen gesucht wird, da entstehen an den Grenzen zwischen Nord und Süd, West und Ost und sonst überall jene Kämpfe, die uns die Geschichte mit Vorliebe vorführt, ohne in den meisten Fällen zu sehen, was die letzte Ursache ist. An Stelle der Spannung Nord und Süd tritt die Spannung Europa zwischen Ost und West. Vergleiche dazu meinen Aufsatz „Süden und Mittelalter" (Monatshefte für Kunstwissenschaft, XII, 1919).

Die gesellschaftlichen Willensschichten liegen im Rahmen ihrer Entwicklungsgrenzen übereinander. Dieser Wesenszug zeigt schon, daß ihre Kräfte jünger sind als die der natürlichen Beharrung und ihr Übereinander die örtliche Entwicklung im Nebeneinander und die zeitliche im Hintereinander kreuzt. Grenzüberschreitungen sind selbstverständlich und verdienen besondere Beachtung.

Belege: Einen Beitrag zu dieser Gruppe von Entwicklungsfragen hat R. Kautzsch, „Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte", 1917, geliefert. Vergleiche dazu „Altai-Iran" und meinen Aufsatz „Norden und Renaissance" (Zeitschrift für Bildende Kunst, 1919).

a) Oberschicht.

Führend in der Gesellschaft, die einen bewußten Willen hat, ist die Oberschicht. Wenn sie die Bildende Kunst in ihren Dienst nimmt, sind gewöhnlich die Lebenskräfte längst in festen Werten, vor allem durch das natürliche Werden der Unterschicht ausgebildet. Freilich geschieht dieser Übergang besonders im Süden zumeist durch Kampf, weil sich das Gemeinwesen selten durch die Erkenntnis des Wesens der Lebenswerte, sondern durch das Leben selbst herausbildet und dann durch eine Oberschicht in eine willkürliche Ordnung gebracht wird. Der wichtigste Boden zur Bildung, Erhaltung und geistigen Bewegung einer solchen Oberschicht ist die Stadt. Manche glauben, die Bildende Kunst sei ohne sie überhaupt nicht denkbar. Schon Siedlungsformen wie das in Indien aufgekommene Kloster mit seinen Turmaufbauten zeigen eine unnatürliche Häufung, die dann das Abwenden von dem natürlichen Boden der Kunst im Gefolge haben. Wir fangen heute erst unter dem Zwange der Übervölkerung an, dem Wesen des Stadtbildes nachzudenken und die übliche Lösung mit dem Stadtraster zu ersetzen durch Beobachtung von Boden und Wohnlichkeit gegenüber den Forderungen des Verkehrs. Wir erkennen, daß nur die natürlich aus dem Boden gewachsene Stadt ihr landschaftliches Eigenwesen und eine Oberschicht hat, die, solange kein Machtwille lockt oder zwingt, ihre Eigenart bewahrt. Erst im Dienste solcher städtischer Oberschichten ordnet sich der künstlerische Betrieb in handwerklichen Verbänden, wobei zunächst ein wohltätiges Gleichgewicht zwischen Bedarf und Leistung besteht. Allmählich erst steht Wille gegen Wille und es setzen jene Erscheinungen ein, die der Kunst den natürlichen Boden entziehen.

Zu einer solchen Oberschicht ist im Rahmen der Gesellschaft des Erdkreises Europa und was damit zusammenhängt erhoben worden. Entwicklungsgeschichte, wie sie bisher im Gebiete der Bildenden Kunst vom Gedanken zur Tatsache (Deduktion) betrieben wurde, etwa von Wickhoff, Riegl, Wölfflin und anderen, ist immer von diesem Entwicklungsmythos, dem der überhistorischen Stellung von Hellas und Rom oder Europa ausgegangen. Daraufhin ist dann neuerdings der Satz von der Immanenz der Kunstentwicklung aufgestellt worden, die durch keine äußeren Einflüsse aus der Bahn geworfen werden könne. Eine solche unbedingte Fassung ist meines Erachtens ein Unding und nur als Annahme erklärlich aus der Inzucht der Forschung selbst, die sich immer im engsten Kreise dreht, einmal in Europa und dann in den Nachwehen der normativen Ästhetik. Meine Forschungen in der Zeit des Überganges von der Antike zum Mittelalter und im Osten im besonderen haben gezeigt, wie falsch Riegl gesehen hat. Wölfflin und seine humanistischen Gesinnungsgenossen bezeugen, wie eng dieser Standpunkt für Europa und in der Zeit bis zur französischen Revolution genommen ist. War es dort der Osten, der den Umschwung der Entwicklung hervorgebracht hatte, so hier der Norden. Die Willensmächte von Hof, Kirche und Humanismus haben die Entwicklung aufhalten können, künstlerisch neue Werte haben sie kaum hervorgebracht. Die Kunstforschung darf nicht damit ihre Wissenschaftlichkeit erweisen wollen, daß sie mit einer vorbereiteten Zwangsjacke an die Kunstwerke herantritt und mit ihnen rücksichtslos gegen den Lebenskreis, in dem sie entstanden, ein formales Verhör aufnimmt, in dem sich zwar die Zwangsjacke scheinbar bewährt, aber das darin Steckende völlig blutlos und unwahr wird. Die Kunst entwickelt sich nicht nur nach formalen Gesetzen, ist kein philosophisches System, das fern vom Leben in einer Studierstube ausgeheckt ist, sondern warmes Herzblut, das durch alle Quellen des Daseins in Erregung gerät. Es ist daher nicht Nebensache, ob die Geschichtskartenhäuser, die Wickhoff und Riegl, Wölfflin und andere aufgerichtet haben, falsch oder richtig sind — wenn nur ihre Methode streng wissenschaftlich sei —, das verzerrte entwicklungsgeschichtliche Ergebnis richtet vielmehr auch die unmögliche Arbeitsart. Für alle drei, Wickhoff, Riegl und Wölfflin, ist Rom und Italien der gebende Teil. Sie wußten gar nicht, daß sie damit die eigentlichen Ursprungs- und Entwicklungsgebiete gegen die Machtkreise opferten, weil sie sich um die Feststellung der Ursprungsgebiete gar nicht gekümmert haben.

Will ich von der Tatsache zum Gedanken (Induktion) gelangen, dann muß ich von der Denkmalkunde und Wesensforschung ausgehen, deren Tatsachen vergleichend durchdenken und erst, von dem beobachteten Einzelnen und Allgemeinen aus weiterbauend, zu Entwicklungsfragen kommen. Eine Forschung, die von vorgefaßten, etwa humanistischen Meinungen ausgeht, ist unwissenschaftlich. Ebenso das Bauen auf „Idealen", die im menschlichen Leben nicht allein zu Recht bestehen, weil es eben die wichtigste Seite des

Menschentums ist, selbst das Widernatürlichste durch Glauben, Wollen und Wissen durchzusetzen. Höfe, Kirchen und Bildungsdogmen liefern dafür Beispiele genug.

Die Oberschicht wirkt wie eine wechselseitige Versicherungsgesellschaft, die Bildende Kunst soll den Glauben an die Berechtigung ihres Besitzes fördern. Dabei genießt der Künstler doch noch eine gewisse Freiheit dann, wenn er sich mit der Oberschicht eins fühlen kann. Das hört natürlich sofort auf, wenn er rein dienend einer Macht untertan wird. Beleg für die Frage der Oberschicht: Armenienwerk 579.

b) Macht.

Willensmächte entstanden zuerst im Süden unter ganz bestimmten, für die Entwicklung einer Macht günstigen Bodenvoraussetzungen. Ägypten und Mesopotamien sind dafür die kennzeichnendsten und für Europa ausschlaggebenden Gebiete. Aber was wir dort im Nil- und im Euphrat- und Tigristal als Machtkunst einer „Nation" nachweisen können, das ist wahrscheinlich ebensowenig neu von den geschichtlich nachweisbaren Mächten geschaffen, wie seine Werte gerade dort in diesen Flußtälern bodenständig sein müssen. Man nehme vor, was wir von der ältesten Kunst dieser beiden Gebiete kennen und wird vor dem größten Rätsel der Kunstentwicklung des Südens ebenso stehen, wie wenn wir später in den Weltstädten der Macht, wie Rom, Byzanz, Bagdad usw., Ursprungsgebiete suchen, statt zu erkennen, daß es sich zumeist nur um geschicktes Wirksammachen von zum besten Teil im Wege der Ausbreitung aus fernen Gebieten übernommenen Werten und Wertgruppen handelt. Wie die Dinge in Ägypten werden, sehen wir noch nicht. Als Annahme mag nochmals ausgesprochen sein, daß die Kunst in Ägypten ein Ausläufer jenes steinzeitlichen Stromes sei, den wir aus den Höhlen von Altamira und Südfrankreich kennen. Den Vortritt hat die Herrschaft, die, wie gesagt, im Süden sehr bald vom Jagdwild auf den Untertanen ausgedehnt worden war. Daraus entstehen Regierungen zuerst, dann Kirchen, endlich Bildungsmächte. Die Macht beutet aus, was die Unterschicht geschaffen, die Oberschicht wählend vorbereitet hat; sie ordnet nach ihrem Willen und wirkt besonders gern durch Vergrößerung des Übernommenen.

Glauben, Wollen und Wissen, das heißt Religion und Sitte, Staat und Recht, Wissenschaft und Bildung vereinigen sich nur zu leicht zu einheitlichem Wollen und sind dann für lange geradezu unüberwindlich, wie es bis zum Weltkriege die Dreieinigkeit der kirchlichen, höfischen und humanistischen Orthodoxie war, die wir Westeuropa nennen. Der semitische Osten hatte einst die Leitform (den Typus) dafür geschaffen, der Hellenismus ihn an Europa vermittelt.

Glücklicherweise können solche Machtblütezeiten die Entwicklung zwar unterbinden, müssen aber schon sehr lange dauern, wie etwa mit Rom beginnend die Mächte, die die ägyptische Kunst unterdrückten,

um jedes Wiederaufleben einer echten Entwicklung zu verhindern. Wir wollen abwarten, was jetzt noch in Ägypten und bald auch in Asien geschieht. Freilich, so lange man nur das Kunstwollen im Auge hat, kann gesagt werden, Entwicklungen wiederholen sich gesetzmäßig in dem Sinne, daß ein verwandtes Kunstwollen auch innerlich Verwandtes erzeuge. Als Hauptbeispiel kann man die beiden Barockbewegungen in der griechisch-römischen Welt und in Europa anführen. Alexanders Machtbestrebungen und die der Kirche Roms, die Knebelung der unabhängigen Gesinnung durch eine mit der Macht verbündete Wissenschaft erniedrigten den Künstler zum bewußtlosen Diener, so daß die Kunst völlig in die Hände von Menschen geriet, die sie für die Zwecke ihrer haltlosen Gesinnung ausbeuteten. Glaubt man wirklich, daß es diese Dinge sind, die sich in der Zeit Alexanders und nach dem 17. Jahrhundert „entwickeln"? Die Wiederkehr des Gleichen ist hier doch nur eine äußere, geschichtliche. Die Entwicklung der Bildenden Kunst geht damals ganz andere Wege. Der Machtströmung gegenüber kommt in der Antike Iran zur Geltung und im Abendland bleibt in ihr der Jahrhundertstrom der christlichen Blüte des Nordens und vor allem der noch viel stärkere Unterstrom der Jahrtausende alten nordischen Entwicklung am Werke. Das was Wölfflin malerisch nennt und vom Süden herleitet, ist in Wirklichkeit das Drängen des Nordens nach den Kunstgesetzen der Landschaft und des farbigen Raumlichtes hin. Zweifler mögen Grünewald als Endglied der Entwicklung des in farbiges Helldunkel gestellten „gotischen" Altarschreines betrachten. Man wird diese Dinge erst wieder sehen, wenn man sich nicht mehr durch die politische und geschichtsphilosophische Mache der Historiker und Philologen wird davon ablenken lassen, Entwicklung im fachmännischen Sinne festzustellen.

Belege: Das Armenien-Werk gibt ein gutes Bild der Art, wie die mit Edessa und Byzanz verbündete Kirche die völkische Bewegung verdrängen, an Stelle des strahlenförmigen die im Mittelmeerkreise übliche Längskirche einführen will. Neben Hof und Kirche „will" die Wissenschaft, z. B. heute der Humanismus. Er wird die Entwicklung nicht mehr lange aufhalten. Über eine von der Kunstgeschichte übersehene Weltreligion vergleiche Armenienwerk 629, ähnlich 634 über die Bedeutung der Dynastie der Arsakiden für die Entwicklung der christlichen Kunst und über einen einzelnen Besteller. Das Ursprungsbuch behandelt diese Fragen im zweiten Vortrage, „Gemeinde, Kirche und Hof" für die Schicksale der christlichen Kunst.

c) Großstädte.

Der Machtwille ebenso wie Handel und Verkehr schaffen in Weltstädten Mittelpunkte, in denen alles zusammenströmt, was in Ursprungsgebieten entstanden ist, Stadtgebilde, in denen das Bodenständige zurücktritt gegen das von außen Zuströmende.

Die Geschichtsforscher und Philologen bauen ihre Auffassung mit Vorliebe auf solche von den liebedienerischen Schriftquellen als das Um und Auf alles Schöpferischen hingestellte Brennpunkte. Sie möchten womöglich Rom und Byzanz z. B. für die späthellenistische und christliche Zeit zum Entwicklungsträger machen. Man sehe nach, was ich, seit „Orient oder Rom" 1901 und seit 1905 mein Werk über „Die Miniaturen des Serbischen Psalters" erschien, über Orient und Byzanz an Kämpfen mit Wilpert, Heisenberg u. a. auszutragen hatte. Erst neuerdings findet wieder Charles Diehl in einem Aufsatze „L'architecture arménienne aux VIe et VIIe siècles" in der Revue des Etudes arméniennes I (1921) aus dem Armenienwerk auf Grund meiner eigenen Angaben heraus, daß die armenische Kunst im 7. Jahrhundert eine Provinz der byzantinischen geworden sei und fährt dann mit der Achtung, die man vom Verfasser des Manuel d'art byz. 1910 für mich kaum erwarten würde, fort: „Vouloir lui (Armenien) attribuer un rôle plus considérable, vouloir en faire un art original et créateur, dont le reste est sorti, c'est glisser vraiment au paradoxe, et à un paradoxe un peu puéril." Es scheint, daß Diehl, „membre de l'institut", sich in Kunstfragen jetzt (1921) ähnlich Autorität zumißt wie etwa einzelne Mitglieder der Wiener Akademie. Die Anmaßung ist die gleiche: sie entspringt unter anderem dem Glauben des Historikers an die schöpferische Kraft der im Zusammenhang mit dem Hofleben politisch machtvoll gewordenen Großstädte.

Und doch muß gerade im Falle Konstantinopels die Sachlage auch für einen Philologen klar durchsichtig sein. Schon 1904 schrieb mir Wilamowitz auf eine meiner Arbeiten: „Ganz besonders haben Sie recht, wenn Sie in Byzanz nicht ein Hauptzentrum der Bildung suchen, das gilt wenigstens auch für die gesamte Literatur, ich weiß es von Rhetorik, Grammatik, Medizin, Astronomie. In der Theologie ist es ja auch so. Das war doch eine Gründung wie Petersburg."

Belege: Byzantinische Denkmäler II, Altai-Iran 223, „Die Lücken im Aufbau der Kunstgeschichte" (Zeitschrift für Bildende Kunst, 1921), Armenienwerk 748, Ursprungsbuch 39. Dazu H. Glück, „Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi, 1917 (Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung, I).

B. MITTEL DES WILLENS.

Das Kunstwollen bringt an sich keinen Künstler hervor, es beschäftigt solche und versammelt um sie alle erreichbaren Handwerker. Kaiser, wie Konstantin, Justinian, Karl der Große, haben dadurch Bedeutung, daß sie — in Zeiten, in denen es an Nachrichten über Künstler fehlt und wir auch bezüglich der Kunst ganz im Dunkeln tappen — Kräfte aus allen Gebieten ihres Machtkreises heranziehen und so aus dem allgemeinen Dunkel das für den Machtwillen Brauchbare in einen strahlenden Lichtkegel bringen. Man geht völlig irre, wenn man die von den Lobrednern des Hofes genannten Künstler für die Bahnbrecher der Werte ansieht, die sie verwenden. Anthemios von Tralles und Isidoros von Milet wären

undenkbar ohne die großen Bahnbrecher beim Entstehen der christlichen Kunst im Osten, besonders in Armenien. Sie wenden, getrieben durch einen ruhmgierigen Machtwillen, die Errungenschaften der großen Meister in Iran, Mesopotamien und Armenien in Größenverhältnissen und in einer prunkenden Ausstattung an, für die Zeugen aus den Ursprungsländern entweder nicht erhalten sind (Iran) oder für die in diesen Quellgebieten kein Bedürfnis und auch nicht die nötigen Mittel vorhanden waren (Armenien). Ich meine, wenn wir erst einmal lernen werden, die Kunstgeschichte grundsätzlich unter solchen Gesichtspunkten anzusehen, dann wird sich herausstellen, daß viele von denen, die wir für Eckpfeiler ansehen, wie Raffael, von Tizian und Rubens nicht zu reden, die zugleich glänzende Geschäftsleute sind, als Künstler keinen Anspruch auf jene einzige Größe haben, die ihnen die jedem Kitzel zugängliche Masse, die gelehrte und ungelehrte, zumißt, wie einst die Geschichtsschreiber der Päpste, Kardinäle, Könige und Kaiser.

Die Mittel, mit denen sich Willensmächte im Wege der Bildenden Kunst durchsetzen, sind sehr mannigfache; ich möchte nur zwei hervorheben, die Aufmachung ihrer Macht und die Ausbreitung der dazu verwendeten Kunsterscheinungen, die zugleich zu Zeichen der sie verbreitenden Macht werden.

a) Aufmachung.

Willenskräfte suchen sich durch eine Aufmachung (Inszenierung) Geltung zu verschaffen. Dazu ist ihnen sehr bald jedes Mittel recht, das in ihrer Macht liegt, vor allem auch die Bildende Kunst. Ihr auf Verblüffung berechnetes Auftreten (Repräsentation) zieht alle Werte in seinen Kreis, am stärksten den Prunk (Luxus).

Ein Wesenszug der auf dem Willen, das heißt einem Schein aufgebauten „Entwicklung“ ist daher, daß sie bereit ist, jeden Einfluß von außen her aufzunehmen, wenn er nur der Aufmachung des Willens dient. Im übrigen treten Willenskräfte ohne jeden Einschlag beharrender Kräfte von seiten der Natur in sehr verschiedenen Abstufungen zwischen der Gesellschaft und dem einzelnen auf. Vor allem lauert die Unterschicht darauf, im Sinne der Macht Oberschicht zu werden und selbst an die Macht zu kommen.

Die Aufmachung wirkt im Bauen mit verblüffenden Größenausmaßen, im Ausstatten mit dem Verkleiden der Wände in prunkenden Rohstoffen. Die Darstellung kann sich nicht genug darin tun, den Mächtigen der Gottheit nahe zu bringen. Sie scheut im Kunsthandwerk keine Mittel, sich mit Kostbarkeiten zu umgeben; durch all das wird eine Scheinblüte vorgetäuscht, die den Geschichtsforscher an sich beschäftigt, für den nach Kräften und ihrem Ursprunge fragenden Forscher aber in ihren Werten wie ein Schwamm erscheint, der aufsaugt, was ihm irgend erreichbar war.

Belege: Armenienwerk 752, Usprungsbuch 36.

b) Übertragung.

Es liegt im Sinne der Macht, daß sie in einem doppelten Sinne eine stetige Überlieferung schafft (konservativ ist), einmal im Übernehmen und dann im Übergeben.

α) Übernahme. Zu den Wirkungsmitteln der Willensmächte gehört, ihre Berechtigung durch das Herübernehmen älterer Gewohnheiten und Überlieferungen zu festigen. Die Vorzeit wirkt dann vorbildlich. Kirche, Staat und Bildung suchen in ihr den eigentlichen Halt. Das Alte, Vergangene stand dann höher im Werte als das Neue, Werdende, dem es den Lebensboden entzieht. China ist darin zu allen Zeiten vorangegangen. Die Verehrung der alten Bronzen, die schon im 12. Jahrhundert gesammelt und öfter vorbildlich für das Porzellan wurden, die Vorführung der alten Sitten und Gebräuche in Musterbeispielen, wie sie schon in den Hanreliefs immer wiederkehren, endlich die Vorführung der beiden Religionsstifter Confutse und Buddha hört nie auf. Europa steht in diesem Wiederholen nicht zurück, das Christentum macht vielmehr von diesem Wirkungsmittel in Kirche, Staat, Scholastik und Humanismus den allerausgiebigsten Gebrauch. Wir sind derart in solchen Überlieferungen erzogen, daß wir sie kaum noch merken. Die Forschung steht in den Geisteswissenschaften heute noch völlig in ihrem Bann. Sie übersieht die Ursachen über den Wirkungen.

Belege: Asien hat zu allen Zeiten die Überlieferung hochgehalten. Ich hatte damit schon im Etschmiadsin-Evangeliar, dann in der kleinarmenischen Miniaturenmalerei zu tun. Über den Kanon 182 der armenischen Kirche vergleiche Armenienwerk 584. Ähnlich gehen das Konzil von Nicäa und das Tridentiner Konzil vor.

β) Übergabe. Willensmächte setzen sich unter anderem durch, indem sie Kunstgestalten, die sie zu ihren Sinnbildern (Abzeichen, Wappen usw.) gemacht haben, überallhin verbreiten. Die Kunst ist in dieser Richtung das wichtigste Wirkungsmittel. Die Gegenreformation und der Jesuitenorden haben davon ebenso Gebrauch gemacht wie der semitische Einschlag im Hellenismus, im kaiserlichen Rom und Byzanz.

Belege: Für das Ausbreitungsbedürfnis der byzantinischen Macht Armenienwerk 672. Das Ursprungsbuch zeigt den Kampf der Entwicklung mit den Gegenstößen, die die Geschichte verzeichnet.

3. KRÄFTE DER BEWEGUNG.

Insofern Beharrung und bloßer Wille den Anstoß zu dem, was sich entwickelt, geben, bedeutet Bewegung das Wie dieser Entwicklung, ihren unaufhaltsamen Lebensablauf. Dieses Leben ist selbst Kraft, so stark, daß es seine eigenen Fehler gutmachen kann. Diese Art Kraft ist die gleiche wie in der Natur. Eine Entwicklung, die weder in Beharrung fußt, noch einem Willen dient, zeigt einem Einfall gleich die Lebenserscheinungen im raschesten Ablaufe. Da die Kräfte der Bewegung dann

keinen Widerstand in sich finden, so leben sie sich leicht wesenlos aus, werden zu dem, was wir als Tageserscheinung (Mode) nehmen. Der vorherrschende Wesenszug ist dann der des Neuen um des Neuen willen. Die Bewegung ist da, aber das Bewegte hat keinen Wert. — Die Kräfte der Bewegung können sein: plötzliche des Umsturzes, allmähliche Übergänge aus einer Art in die andere, die ich Umbiegungen nenne, und jene natürlichen, die jeder zeitliche Ablauf mit sich bringt.

A. UMSTURZ.

Eine Entwicklung kann plötzlich unterbunden werden. Wiesner hat von der naturwissenschaftlichen Seite darüber berichtet (Deutsche Rundschau XL, 1914) indem er den Satz „Natura non facit saltus“ nachprüft. In der Kunst treten solche Brüche oder Sprünge jedenfalls auf, vor allem durch Wanderungen, wie sie die Nordvölker nach dem Süden vornehmen. Wenn z. B. beim Übergange von der Antike zum Mittelalter iranische Einflüsse in Hellenismus und Christentum durch die germanischen Wanderungen in Europa verstärkt werden, dann tritt eben ein Bruch ein und alle Bemühungen von Riegl u. a., das zu leugnen, bleiben vergeblich. Die islamische Kunst hat selbst jenseits des Mittelmeeres dauernd gemacht, was in Europa erst durch Renaissancen allmählich von Süden her überwunden wurde. Umsturz hängt lange in der Luft, die Auslösung erfolgt plötzlich durch Umstände, die unmittelbar gar nicht Kräfte des Umsturzes selbst sein müssen. „Epochen und Katastrophen“, wie man solche Umsturzbewegungen gern nennt, können durch Bodenereignisse, wie Erdbeben, Überschwemmung, Austrocknung u. dgl., ebenso herbeigeführt werden, wie durch feindliche Eroberung. Verpflanzungen, wie etwa die der Antiochener nach Persien oder der Korinther nach Palermo, bringen Einflüsse, nicht Umsturz hervor. Das Umschlagen aus einer Richtung in ihr Gegenteil gehört öfter ebenfalls hierher. Belege: Für Völkerwanderungen „Altai-Iran“ 238.

B. UMBIEGUNGEN.

Änderungen der Entwicklungsbewegung ohne Umsturz, Bruch oder Sprung nennen wir Umbiegungen oder Gelenke der Entwicklung. Die Werte bleiben dabei in der Mehrzahl die gleichen, nur setzen Kräfte ein, die neue Werte hinzubringen (Strömungen) oder es kommen Werte selbst durch Berührung mit anderen Kunstkreisen (Verkehr) hinzu, die künstlerische Einflüsse im Gefolge haben und ebensogut fördern wie entwerten können. Der Stamm bleibt der alte. Mit beiden Arten hat sich besonders die Ethnologie eingehend beschäftigt. Es handelt sich dabei in der Hauptsache um zweierlei Verwandtschaften, solche, die durch Parallelentwicklung entstehen, und solche durch Berührung. Ich möchte Beispiele solcher Überlegungen in der nicht leicht verständlichen Sprache der Forscher

auf dem Gebiete der „Allgemeinen Kulturentwicklung“ geben. Diese betreffen die Frage nach selbständigen Entwicklungsreihen und ob diese tatsächlich, d. h. nicht nur auf Grund des Elementargedankens und der Konvergenz bestehen (Graebner, Methode, 105). Dabei kommen besonders parallele Reihen in Betracht und es wird behauptet, daß objektive Kriterien für das Vorhandensein solcher unabhängiger Parallelentwicklungen — auf ethnologischem Gebiete — unmöglich zu finden seien. Die „evolutionistischen Konstruktionen“ ständen hinter der Annahme von Kulturbeziehungen für Parallelentwicklungen zurück. Aber die Unmöglichkeit Monogenesis nachzuweisen, berechtigte freilich noch nicht zur Folgerung genetischen Zusammenhanges. Auch formelle und quantitative Parallelbildungen, die auf gleiche Geistesanlagen und Naturbedingungen zurückgehen können, entscheiden — gegen Graebner 111 — nicht. Für Kulturbeziehungen (Kulturverwandtschaft) stellt Graebner 107 die These auf, daß überhaupt alle Gleichheiten auf Verwandtschaft beruhten. Für den Beweis ständen zwei Hauptkriterien zur Verfügung, das der Form, das heißt der Übereinstimmung in Eigenschaften, die sich nicht mit Notwendigkeit aus dem Wesen des Objektes (beziehungsweise dessen Zweckmäßigkeit) ergeben, und das Kriterium der vielfachen (quantitativen) Übereinstimmung.

a) Verkehr.

Ist die Zeit eine natürliche Bewegung, so haben die Menschen ihr im Verkehr eine von ihnen geschaffene Bewegung an die Seite gestellt, die wie die Zeit selbst dem Beharrenden entgegenwirkt und den Willensmächten als Mittel hilft oder auch ihnen entgegenwirkt. Steigender Verkehr ist die Ursache der Steigerung der Größenverhältnisse, in denen öfter allein die führende Stellung der Großstädte zu suchen ist. Über den Verkehr in der Bildenden Kunst ist ja wiederholt gearbeitet worden, ich verweise nur auf neuere Arbeiten von Haendke und die Bemerkungen über Nah- und Fernabsatz bei W. Sombart, Luxus und Kapitalismus; zugleich sei an die Wirkung der Willenskräfte erinnert, von denen S. 236 die Rede unter „Ausbreitung“ war.

b) Einflüsse.

Fremde Züge, die das einheitliche Werden einer Kunsterscheinung durchsetzen, sind dann Einflüsse, wenn sie sich nicht aus dem zeitlichen Ablauf oder als persönliche Neuerungen erweisen, sondern nachweislich von auswärts übernommen oder eingedrungen sind. Zumeist dürften es Einwirkungen einer älteren, höher entwickelten Kunst auf eine jüngere, niedere im Entstehen begriffene oder auf eine gleich hochstehende sein, die sich wandelt (Hellenismus, Iran und Mittelalter). Sie können aus benachbarten Kunstkreisen stammen, aber auch überraschend weit hergeholt sein. Der letztere Fall ist besonders häufig zu beobachten beim

Eingreifen von Willensmächten. Ein Großteil von Einflüssen geht freilich auf einfache „Bewegung", sei es in der Zeit, in Handel und Verkehr, zurück. Einflüsse, die bewußt geschehen, nennen wir gern im Gegensinn Entlehnungen. Sie werden selten verdaut, bleiben zumeist äußerlich (Eklektizismus). Entwicklung wird nicht aus solchen Lehnwerten heraus, diese können vorhandene Urwerte, denen sie verwandt sind, zur schnelleren Entfaltung bringen, nie wohl sie so ersetzen, daß von ihnen allein aus eine Entwicklung ausgehen könnte.

Aus der Berührung entstehen Einflüsse verschiedenster Art. Sie setzen neben die Eigenwerte Lehnwerte. Bei solchen Fragen wird in der Regel der südliche Einfluß gesucht, der Norden darüber vernachlässigt. Ich führe nur ein Beispiel an, das ich kürzlich behandelt habe (Die Landschaft in der nordischen Kunst). Man sollte nie vergessen, daß im 15. und 16. Jahrhundert von der Buch- und Tafelmalerei des Abendlandes Einflüsse aufgenommen wurden, die, so sehr sie auch außereuropäischen Ursprungs sind, bisher doch gänzlich unbeachtet blieben. Im iranischen Islam wurde die alte Neigung zur Landschaft als Träger der Herrlichkeit und Allmacht Gottes durch die Berührung mit China in der Sungzeit neu aufgefrischt und auf die Beobachtung des einzelnen Tieres und der Pflanze gerichtet. Vergleicht man erhaltene persische Buchmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts mit abendländischen der gleichen Zeit oder Monatsbilder, Darstellungen der Maria im Rosenhag oder endlich mit Meistern wie Pisanello, so stellt sich der Eindruck eines Zusammenhanges ein, wie ihn schon das Ritterwesen und die Minnedichtung nahelegen.

Belege. Ich habe wohl wie kein Zweiter mein Arbeitsleben lang „Einflüsse" des Ostens auf den Westen nachgewiesen. Wie ich heute darüber denke, ist in meinem Armenienwerk grundsätzlich und tatsächlich vorgeführt. Das Ursprungsbuch zeigt den Wechsel von Entwicklung und solchen Einflüssen, die eine Umbiegung hervorbringen, Schritt für Schritt.

c) Grenzen.

Die wichtigste Kraft ist zu allen Zeiten die Berührung an einer Grenze. Grenzüberschreitung bedeutet zumeist Änderung. Indem Rohstoff und Werk zweier benachbarter Gebiete aufeinanderstoßen, entsteht eine Befruchtung, die an sich stärker zu sein scheint für die Entstehung neuer Formen, als die Berührung in Gegenstand, Gestalt und Form. Inhaltswerte entscheiden. Man nehme die Umbildung des nordischen Hauses in das Megaron, das Hilani und Apadana, dann die Umbildung in den freistehenden Tempel (vergleiche Glück in „Kunde, Wesen, Entwicklung" 92). Dabei sind ursprünglich lange Hölzer entscheidend. Dann die Umbildung mit kurzen Hölzern in die Kuppel, endlich jene folgerichtige Umbildung im europäischen Norden selbst, die zur Blüte des nordischen Kirchenbaues (Gotik) führt. Immer sind es die Grenzgebiete, die die Entwicklung in fruchtbaren Neuerungen bestimmen. Ähnliches tritt ein

bei der Berührung darstellender Südgebiete mit nordischen, die einen gegebenen Rahmen schmückend füllen. Hier öffnen sich Beobachtungsfelder, die ich im Umfange dieses Buches kaum berühren kann. Man ziehe mein „Altai-Iran", das Armenienwerk und Ursprungsbuch heran.

C. ZEITLICHER ABLAUF (ENTWICKLUNG AN SICH).

War die Zeit in der Denkmalkunde lediglich eine Lagebestimmung, in der Wesensforschung die Grundlage für die Behandlung von Ursprungsmöglichkeiten, so wird sie hier in der Entwicklungsforschung entscheidend für die Lösung der Fragen nach den tatsächlichen Zusammenhängen, d. h. der Entstehungszeit gewisser Wertverbindungen und des Auftauchens der Kräfte, die im Künstler zu diesen Einheiten geführt haben.

Wenn die Gesetze für die Zeitfrage in der Entwicklungsgeschichte so einfache wären, wie sie Gräbners Methode 158 mitteilt, dann wäre der Stammbaum bald fertig. Aber was nutzt die Sicherheit eines Denkmals, wenn seine Leitart, der Typus, viel älter sein kann, wenn die einzelnen Werte ganz anders im Alter anzusetzen sind als ihre Einheit im zeitlich feststehenden Kunstwerke, wenn endlich die Kräfte für einen ganz anderen Werdevorgang sprechen, als Denkmalkunde und Wesenswissenschaft ihn möglich erscheinen lassen? In den Geisteswissenschaften wird die Zeit erst Bewegung, wenn sie am Was der Entwicklung, der Beharrung oder dem Willen, auftritt. Wie der Raum in Linien und Flächen erst ablesbar wird, wenn diese etwas darstellen, so wird die Zeit erst eine Tatsache, mit der zu rechnen ist, wenn die genannten Träger sie aus dem Kreise des geschichtlich Zufälligen in das Licht des entwicklungsgeschichtlich Notwendigen rücken. Alle Zeitwerte haben daher wie die Raumwerte nur beziehungsweise Bedeutung. Ausschlaggebend sind schließlich doch der Boden und sein Mensch, die Natur in ihm.

Die Hauptzeit, mit der wir zu rechnen haben, ist nicht die geschichtliche, sondern die unendlich viel längere vorgeschichtliche, in der alles das wird, was wir dann in der kurzen Spanne der geschichtlichen Zeit weiter verfolgen. Insofern wäre also die vorgeschichtliche Wissenschaft für den eigentlichen Führer in Fragen des Werdens anzusehen. Die zweitwichtigste Quelle des Entwicklungsforschers, sein eigentlicher Arbeitsboden ist neben den Anfängen die Gegenwart. Am Leben selbst muß er seine Beobachtungskraft üben, seine Verfahren erproben und alle Mittel zu Rückschluß und Vergleich zurechtlegen lernen.

Die Zeit als Ganzes zu sehen ohne Anfang und Ende ist in Entwicklungsfragen deshalb notwendig, weil sie dadurch von vornherein in dem Wesenszuge erscheint, der nie vergessen werden darf, nämlich eins zu sein mit der endlosen Bewegung an sich, ihr Hauptträger. Ich kann nicht irgend einen Zeitpunkt als Anfang und Ende feststellen, sondern muß im Rahmen menschlichen Denkens ohne diese Grenzbestimmung vorgehen, es der Zukunft überlassend, wie sie sich mit der

Zeit abfinden wird, wenn erst einmal die Entwicklungsfragen gestellt und die ersten Antworten versucht sind. Auf Grund von geschriebenen Quellen entsteht leicht eine vom Fachstandpunkt aus unwissenschaftliche Auffassung, die Quelle entscheidet durchaus nicht. Aus dem unendlichen Ablaufe der Zeit werden durch die Denkmalkunde Punkte beschreibend festgestellt und durch die Wesenswissenschaft in ihren Werten betrachtet. Die Entwicklungsgeschichte erst stellt dann mit ihren Verfahren fest, ob das Denkmal, beziehungsweise Kunstwerk im zeitlichen Ablaufe Beachtung verdient und dauernd wie von der Geschichte im weiteren Sinne immer mitgeschleppt werden muß. Ob geschriebene Quellen darüber berichten oder nicht, gibt also von dieser Seite gesehen in keiner Weise den Ausschlag.

Die Feststellung der zeitlichen Aufeinanderfolge zwischen den dunklen Anfängen und der Gegenwart spielt in allen Untersuchungen über Entwicklung eine so ausschlaggebende Rolle, daß sie in diesem Teile unseres Fachgebietes noch viel genauer genommen werden muß, als in der Denkmalkunde. Konnte die Wesenswissenschaft mit der Verhältnisrechnung auskommen, so begrüßt die Entwicklungsgeschichte jedes Mittel, die Zeitfolge auf das genaueste zahlenmäßig genau sicherzustellen.

Zeit bedeutet Wandel. Spengler spricht von einem Schicksal oder der Logik der Zeit. Die zeitliche Aufeinanderfolge ist nicht etwas, das unmittelbar aus den Denkmälern zu uns spricht; sie wird zunächst durch von den Denkmälern streng zu scheidende Quellen in die Forschung hereingetragen. Über den Jahrhundertströmen aber, die diese an der Hand der Sprache verfolgen lassen, werden leider die Jahrtausendströme, die älter als alle Sprachzeugnisse sind und die festen Grundlagen der Entwicklung bilden, meist ganz übersehen. Die zeitliche Anschauung der Denkmäler bleibt, so lange sie auf Quellen fußt, eine äußerlich mehr oder weniger vom Zufall abhängige, die Tatsachen erscheinen sachlich nach ganz unkünstlerischen Voraussetzungen geordnet. Sie hat ihren Wert erst, wenn, wie gesagt, Ort und Gesellschaft als eigentliche Träger bekannt sind.

Mit der Zeit hängen alle jene Kräfte zusammen, die der natürliche Ablauf des Lebens zwischen Keim, Geburt und Tod mit sich bringt, also — wie wir es nun immer bezeichnen mögen: Jugend, Reife und Alter oder Frühzeit, Blüte und Spätzeit oder Fortschritt, Stillstand und Verfall. Es kommt ganz darauf an, was wir als Entwicklungsträger nehmen, d. h. auf welche Werte gestützt wir Anfang und Ende eintreten lassen. Bisher waren wir darin ganz einseitig und willkürlich. Es wird eine Hauptaufgabe der Forschung sein, Verfahren zu finden, die in solchen Zeitfragen sachlich genannt werden können, vor allem in der Bestimmung des Entwicklungserregers und ohne den Zwang der alten Stileinteilung. Um ein Beispiel zu nehmen: Die Durchbildung der Körper in Licht und Schatten ist bereits in Ägypten da, sie erreicht ihre höchste Blüte in Hellas, erlebt ihre Übertreibungen im Hellenismus und in Rom und man möchte glauben, sie könnte nie enden. Und doch hat sie ein

ziemlich jähes Ende beim Eintritt des Mittelalters gefunden. Die Darstellung wird raumlos, was an Licht und Schatten noch da ist, kann als leblose Nachwirkung (Rudiment) gelten. Die Kunst muß später im Norden wieder ganz selbständig zur Erkenntnis dieses Wertes kommen. Aber freilich, darüber gehen unsere Meinungen auseinander, wann und wie das geschah: man schreibt die Wiedereinführung von Raum und Licht der Erneuerung der Antike (Renaissance) zu. In Wirklichkeit ist sie eine völlige Neuerrungenschaft der nordischen Kirchenkunst (Gotik). Darauf freilich kommt es im Augenblicke nicht an; die Hauptsache ist: Raum und Licht als künstlerische Werte machen Hand in Hand mit der Antike Jugend, Reife und Tod durch. Wären Hellas und Rom nicht durch das Dazwischentreten von Iran und der nordischen Völker fast getötet worden und hätte die Kirche unmittelbar an das kaiserliche Rom anknüpfen können, dann hätten wir kein „Mittelalter" und Raum und Licht wären tatsächlich so selbstverständlich auf die neueuropäische Kunst übergegangen, wie es die Humanisten so gern für wahr halten (vergleiche zuletzt auf wirtschaftsgeschichtlichem Boden Dopsch, Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung).

Was hier vor sich geht, ist kein Ende wie es im Wesen eines natürlichen Lebenslaufes liegt, sondern ein Mord. Man hat geglaubt das „Tiefendunkel" (vergleiche Mschatta 271) noch als eine der letzten Äußerungen des antiken, womöglich römischen Kunstwollens hinstellen zu dürfen. Es ist in Wirklichkeit das deutlichste Kennzeichen der neuen farbigen, statt der alten tonigen Art und schleicht sich so unauffällig in die späthellenistische Kunst ein, daß man es leicht mit einer der absichtlichen Reizsteigerungen dieser Strömung verwechseln konnte. Da aber die Leugnung von Raum und Licht nachfolgt und die Belege offenkundig nach dem Osten weisen und an Zahl und künstlerischer Kraft zunehmen, so kann an der Tatsache kein Zweifel sein.

Grundsätzlich heißt das also etwa das Gegenteil von dem, was schon Schnaase für die „Gotik" annimmt: „Überall lehrt die Geschichte, daß neue Richtungen unerkannt noch in den alten Formen entstehen, daß sie erst allmählich um sich greifen, das Fremdartige umformen bis sie es nicht sowohl ausgestoßen, als mit sich verschmolzen haben und frei und leicht nach ihren Zwecken gebrauchen; daß aber auch mit dieser vollendeten Durchführung des neuen Prinzips der Anfang seiner Entartung gegeben ist, die im weiteren Verlaufe es anderen Richtungen preisgibt" (Niederländische Briefe). Schnaase nimmt an, das Mittelalter habe sich, von der Antike ausgehend, die eigentümliche Form selbst erzeugt; später habe die nordische Kunst der antik-italienischen bedurft, habe sie gesucht und sie im Triumphe wieder eingeführt. Bei solcher Auffassung gibt es freilich keinen Tod. Anfang und Ende müssen aber eben ganz anders gelegt werden.

An vorliegender Stelle ist nur wichtig festzustellen, daß der Ablauf der Kunst trotz des Todes und der Neugeburt von Kunstrichtungen nicht

ohne weiteres dem Ablauf des Menschenlebens verglichen werden darf, weil es sich eben nicht um ein Einzeldasein handelt, das stirbt, sondern um jenes Allgemeine (Diapason), das von Willensmächten abhängig sich wandeln und verjüngen kann, in der Bildenden Kunst wegen ihrer wirtschaftlichen Bedeutung notwendiger als in den anderen Künsten. Iran hätte nicht gesiegt, wenn die Höfe und Kirchen sich nicht seiner Art als Mittel der Aufmachung bedient hätten und die Germanen nicht gewaltsam nach dem Süden vorgedrungen wären. Letzteres geschieht im Süden freilich in der Folge von Tod und Geburt, aber die Wirkung Irans ist eine allmähliche, scheinbar antike.

Wenn der Entwicklungsforscher damit rechnet, daß die geschichtliche Zeit nur eine kurze Verlängerung der Gegenwart, sein eigentliches Beobachtungsfeld für das Werden dessen, was war, aber die ungeheuer lange, heute noch vorgeschichtliche Zeit ist, so wird ihm zugleich deutlich werden, daß wir viel zu viel auf dem bauen, was wir schwarz auf weiß im Wege der Schrift nach Hause tragen können. Ohne Berücksichtigung der Lücken läßt sich keine Entwicklungsforschung treiben. Auch denken wir viel zu wenig allgemein an das, was sein wird, bezw. sein sollte. Die Wissenschaft ist gewiß ebensowenig Geschichtsphilosophie wie Wahrsagertum. Aber sie sollte wenigstens grundsätzlich in der Zeit nicht nur auf Vergangenheit und Gegenwart eingestellt sein; ihre innere Berechtigung müßte sie vor allem durch den Glauben, die Hoffnung und die Liebe für die Zukunft in sich tragen, erreichbar freilich nur durch Selbstaufopferung, d. h. einer selbstlosen Reinheit der Absichten, wie wir sie vom Sucher der Wahrheit erwarten.

Die Zeit ist ein Hintereinander. Je weiter sie sich von uns entfernt, desto größer werden die Entwicklungsabstände. In dem Maße aber, als diese mit der Entfernung undeutlicher werden, nehmen sie, sich zusammenschiebend an Bedeutung zu. Die geschichtliche Zeit ist, daß muß immer wieder betont werden, ohne die Voraussetzungen der vorgeschichtlichen, der eigentlichen Werdezeit, nicht zu verstehen. Auch die Gegenwart ist, soweit sie der Alltag zu sehen erlaubt, vielfach nur im Wandel der Zeit begründet. Willensmächte der Gesellschaft werden erst im Abstande deutlich. Das Natürlich-Eingeborene will erforscht sein.

Die zeitliche Aufeinanderfolge von Änderungen scheint im Laufe der Entwicklung auffallend rasch zuzunehmen. Wir sind heute noch nicht imstande, die ältesten Zustände in ihrer Aufeinanderfolge in Zahlen zu fassen, sehen kaum das verhältnismäßige Hintereinander. Aber wir beobachten doch, je mehr wir uns der eigenen Zeit nähern, daß sowohl das einzelne Kunstwerk, wie der einzelne Künstler rascher ausreifen, wenigstens rascher fertig werden, die Abläufe also rascher aufeinander folgen, damit aber das Neue freilich auch immer weniger Natur behält.

Die Leitformen (Typen) des zeitlichen Ablaufs hier an der Hand der Erfahrung zu besprechen, würde im gegebenen Rahmen zu weit führen. Es seien nur einige Eigentümlichkeiten angeführt. Vor allem scheint die

Feststellung des ständigen Zustandes, des Konstanten, wie es Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte I, 3 nennt, von Wichtigkeit. Ob sich eine Bewegung im Aufstreben, der „klassischen" Ruhe oder in haltlosem Abwärtsgleiten befindet, das hängt wohl am ehesten mit ihrem Lebensalter zusammen. Der Jugend eignet die Neigung zu Neuerungen, die öfter einfach auf das Gesetz des Widerspruchs zurückzuführen ist, auch um den Preis der Vergröberung. Deshalb können doch im einen Falle Bedeutungen, im andern Erscheinungen fruchtbar vorliegen, die zu Fortschritten führen, wenn wirtschaftlich oder gesellschaftlich günstige Bedingungen eintreten. Eile, Eitelkeit, Unüberlegtheit, Vorurteile oder dergleichen wirken als Hemmungen (Croce). Die Befreiung von solchem Drucke beginnt auf dieser Stufe. Reife geht eher unbehindert ihren Weg. Es treten dann Blütezustände ein, wobei solche der Entwicklung, d. h. echte Blüten fachmännisch zu trennen sind von scheinbaren, die durch einen Willen gezeitigt und gern von der Geschichte in den Vordergrund gestellt werden.

Dem Alter vor allem eignen Ermüdungszustände. Hörnes „Urgeschichte der Bildenden Kunst in Europa" 2. A. 575 stellt solche im Westen Europas schon zwischen der älteren Steinzeit und dem Keltischen, im Norden zwischen der Bronzezeit und der Völkerwanderung fest. Im Allgemeinen können sie in Werten wie Kräften auch beim Künstler selbst eintreten und führen dann zu Störungen, Ausartungen und Rückschritt. Was ursprünglich fördernd war, wird zur Hemmung. Es treten Versteifungen und Trübungen ein, die zu Ausgleich und Anpassung führen können, aber auch zum Absterben und dem Ende. Entwicklungen geraten durch irgend einen Stoß in eine falsche Richtung, die nur mit mehr oder weniger Mühe wieder ins Geleise gebracht oder ganz aufgelassen wird. Das niederländische Architekturbild z. B. bleibt ein solcher toter Strang (vergleiche Heidrich zu Jantzen in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft VII, 117), eine Sackgasse, die freilich in der Wissenschaft selbst so oft vorkommt, daß schließlich das Verständnis für diese entwicklungsgeschichtlich-ständige Art verloren geht. Aus Versteifung, Trübung und Totlaufen entsteht die Sehnsucht alternder Entwicklungen nach neuen Werten.

Nicht bald hat eine Neuerung so eingeschlagen, wie das chinesische Porzellan am Ende der Barockzeit. Zuerst war das Verlangen der absolutistischen Herrscher nach Prunk und Glanz zur äußeren Bekräftigung ihrer so sehr erhöhten Stellung da, damit die Sucht nach neuen Wirkungen in Glanz und Farbe; als schließlich den Dekorateuren doch endlich der Atem ausging, kam die chinesische Einfuhr wie gerufen. Das Neue um des Neuen willen kommt neben solchen Erscheinungen in der Mode zur führenden Rolle. (Vergleiche über das Aufkommen des Zylinders „Die Memoiren der Cécile de Courtot", 221.)

Rückbildungen, Wiederkehr des Gleichen und Renaissancen, dann Verjüngungen durch Naturalismus und Eklektizismus sind öfter nachweisbar, sowohl wenn es sich um ein Emporkommen der Unterschicht

gegenüber einer Oberschicht oder einem Machtwillen handelt oder umgekehrt. Der Beispiele sind unzählige; sie gewinnen erst grundsätzlich an Wert, wenn sie planmäßig geordnet für die Beobachtung und den Vergleich bereit gestellt werden. Der eigentliche Kampf ums Dasein beginnt erst Umsturzbewegungen gegenüber; zumeist treten dann Umbiegungen ein. Man hat Perioden der Entwicklung und Gesetze z. B. das Gesetz überspezialisierter Kulturformen aufstellen wollen (vgl. Hörnes, Urgeschichte 103, und U. v. Wilamowitz, Reden 125). Das alles wird in Zukunft im Zusammenhang zu erörtern sein (vgl. dazu Hamann Monatshefte IX, 332). — Belege: Wesen und Wert von Renaissancen „Altai-Iran“ 297. Die Geschichtswerke, auch die über Bildende Kunst sind voll von Belegen, so auch meine Arbeiten. Ich kann sie hier nicht einzeln aufzählen. Besonders bezeichnend ist der vierte Vortrag des Ursprungsbuches „Das zeitliche Hintereinander in der Baukunst des Abendlandes“. Für die plätschernde Bewegung der modernen Großstadtkunst vergleiche meine „Bildende Kunst der Gegenwart“.

Es ist bezeichnend, daß die Leitformen des zeitlichen Ablaufes, die ich nicht absichtlich, sondern gezwungen durch den planmäßigen Aufbau, an das Ende aller Reihen dieser grundsätzlichen Behandlung von Entwicklungsfragen stellen mußte, von der Kunstgeschichte immer gern entscheidend in den Vordergrund gerückt werden. Danach hätte also die Geschichte die Dinge bisher immer in verkehrter Einstellung gesehen. Statt von den Wurzeln auszugehen und ein Nebeneinander von Kunstarten zu sehen, hat sie eine Kunstart als die gegebene hingestellt, diese als die der Menschheit zukommende betrachtet und von dieser Krone Luftwurzeln herabhängen lassen. Heute am Schlusse einer aufreibenden Lebensarbeit sehe ich, daß es gerade diese Wurzeln sind, die, fest im Boden und Blut der einzelnen Menschheitskörper verankert, für jede Fachwissenschaft ausschlaggebend im Vordergrunde stehen müssen. Die Krone, in der sie durch einen vorherrschenden Machtwillen, z. B. den westeuropäischen seit der Renaissance, aufgehen sollen, ist wissenschaftlich ein Wahngebilde, das die Historiker als ein überhistorisches hinstellen, das aber für den Unbefangenen, wie es der wissenschaftliche Arbeiter sein soll, durchaus vorübergehend ist. Die Wurzeln der einzelnen Arten sind noch lange nicht abgeschnitten, vielmehr wankt die humanistische Krone und wir Europäer dürfen uns nicht einbilden, mit den Wurzeln politisch wirtschaften zu können wie wir wollen.

Es wäre Zeit, daß die Geisteswissenschaften anfangen, diese Sachlage zu erkennen und danach ihre ganze Gesinnung, ihren Plan, ihre Verfahren und ihre Schätzung der Tatsachen umzustellen. Ich mache hier einen Vorschlag für das Betreten dieses Neulandes wissenschaftlicher Arbeit. Wer jetzt noch den humanistischen Standpunkt aufrechtzuerhalten sucht und das Wertvolle, das er durch jahrhundertelange, einseitige Arbeit aufgehäuft hat, nicht in den Dienst des neuen Planes und der neuen Verfahren stellt, der führt seine gläubige Gemeinde bewußt irre

und stellt sich außerhalb der Forschung in den Dienst einer für die Menschheit als Ganzes schädlichen Rechtgläubigkeit.

Wir kennen die Bildende Kunst im großen und ganzen vorwiegend in Entwicklungszuständen, die bereits Mischung bedeuten. Die Frage nach den in Boden, Lage und den eingeborenen Kräften einzelner Menschheitsteile wurzelnden Stammgebieten ist noch kaum gestellt. Vielleicht liegt es im Wesen der menschlichen Natur, daß sie überhaupt nicht ohne Grenzen und Verkehr und damit ohne Einflüsse sein kann. Der menschliche Geist hat sich entwickelt — nehmen wir an —, er ist nicht fertig in allen seinen unendlichen Verzweigungen, die der natürlichen Schöpfung eine geistige gegenüberstellt, in das Tier, Mensch genannt, gelegt worden. Aber wir sind nicht im Stande, die Anfänge festzustellen, denn — um von der Bildenden Kunst auszugehen — die ältesten Spuren von Sachen, die nicht mehr nur durch Zweckmäßigkeit, sondern durch die Einbildung geformt sind, weisen bereits einen so hohen Stand auf, daß sie eben nur von uns aus gesehen Anfänge scheinen. Wenn das neugeborene Kind die Augen aufschlägt, liegt seine Seele bereits sprechend in seinem Blick. Wir wissen nicht, wie diese Seele geworden ist. Nicht anders ist es mit der Bildenden Kunst: ihre Sachen sind Augen, die uns anblicken, ohne daß wir die Rätselfrage lösen können, wie das geworden ist, was als Ausdruck in ihnen liegt. Wir möchten diese Lücke im Werden des Stammes dadurch ersetzen, daß wir Naturvölker und Kinder auf ihre Entwicklung hin beobachten und wissen noch gar nicht recht, ob das z. B. wegen der unausscheidbaren Einflüsse überhaupt angeht.

III. ZUKUNFT.

Da ist also ein sich allmählich abkühlender, das heißt als Einzelwesen absterbender Weltkörper, „Erde“ genannt, auf dem irgendwann eine Säugetiergattung „Mensch“ seine geistigen Fähigkeiten derart „entwickelte“, daß er nicht nur nach eingeborenen Trieben handelte, sondern allmählich ganz bewußt ein Ich im All, eine Innenwelt ausbildete. Er glaubte, diese mehr und mehr unabhängig von der Außenwelt (Natur) machen zu können, ja erfand sich in der Kunst ein Mittel, das geahnte Göttliche, das All im Ich, über die gegebene Wirklichkeit hinaus persönlich weiterbilden zu können. Die Forschung über Bildende Kunst beschäftigt sich mit diesen anschaulichen Ausdruckswerten. Sie stellt ihre Denkmäler fest und sichtet sie nach Zeit und Ort, betrachtet sie auf das für dieses Fach Wesentliche, die künstlerischen Werte, und möchte nun auch wissen, ob irgendeine Art von Naturnotwendigkeit in diesen Dingen steckt oder ob wir ganz dem Zufall preisgegeben sind, wie ihn die Geschichtsforschung unbedenklich vorzuführen liebt. Läßt sich, indem wir einen Entwicklungsablauf in der Vergangenheit nachweisen, erkennen, was in der Gegenwart gährt und sind wir imstande abzusehen, worauf die Zukunft hinausläuft, beziehungsweise wie sie wohl im Ablauf der wahrgenommenen Entwicklung

folgerichtig eintreten sollte? Ob wir dazu einer Kunstphilosophie bedürfen? Ob das nicht auch der Beobachter der Tatsachen der Entwicklung als Schlußsatz äußern kann? Und gilt dies nur für die Forschung über Bildende Kunst? Kohler sagt in der Enzyklopädie der Rechtswissenschaft: „Die Rechtsphilosophie wird zu zeigen haben, welche Rolle die Rechtsordnung in der teleologischen Entwicklung des Weltprozesses gespielt hat, und welche Rolle sie unter den verschiedenen Kulturverhältnissen noch zu spielen hat; sie wird zu zeigen haben, zu welchen Zielen die Menschheit unter dem Schutze der Rechtsordnung gelangen soll und wie auf solche Weise das Recht teilnimmt an der letzten Bestimmung der Weltgeschicke." Ob das nicht auch eine planmäßig aufgebaute Tatsachenforschung kann?

Entwicklungsfragen im Rahmen der Sachforschung richten sich freilich nach erreichter Schulung an der Gegenwart im wesentlichen auf die Vergangenheit. Doch muß der Ausblick in die Zukunft schon in der Form des Zuendedenkens unserer entwicklungsgeschichtlichen Forscherarbeit als wissenschaftlich zulässig anerkannt werden, weil nur, wenn sie tatkräftig eingreift, die geisteswissenschaftliche Forschung wie in den Natur- und technischen Wissenschaften ein am Aufbau der Gegenwart und Zukunft mitschaffender Teil werden kann. Es ist eine der Aufgaben der neuen planmäßigen Verfahren, aus dem Philologen und Historiker, der der Kunstforscher nun doch in einer Grundlage bleibt, nicht nur einen Menschen zu machen, der mit der Zeit lebt, sondern vor allem auch die Anforderungen an ihn so zu spannen, daß er in Wesens- und Entwicklungsfragen verantwortlich mitreden kann und muß, trotz aller Philosophen. Dazu aber kommt die wichtigere Forderung, die Kunstforschung müsse mitarbeiten an der Erkenntnis geistiger Entwicklung und nicht lediglich geduldet als fünftes Rad am Wagen mittun. Es ist uns also vollkommen ernst damit, die Forschung über Bildende Kunst nicht länger als nebensächlich hinstellen zu lassen; im Gegenteil, es ist oft genug gesagt worden, daß ich mich durchaus Riegl und meinem jüngeren, aber vor der Zeit abgeschiedenen Arbeitsgenossen Heidrich anschließe, die glaubten, die Forschung über Bildende Kunst könnte den anderen Geisteswissenschaften den Weg weisen. Unsere „Sachen" reichen verhältnismäßig fast so hoch hinauf in der Zeit und der örtlichen Ausbreitung wie der Mensch selbst. Das Fach ist daher schon von dieser Seite gesehen entschieden eines der wertvollsten. Vor allem kann der Forscher dieser Art, was Chemiker und Physiker für das Verständnis des körperlichen Lebens unternehmen, auch als Fachmann auf einem geistigen Wesensgebiete anstreben, nämlich die Frage zu beantworten: „Aus welchen Elementen und nach welchem Bindungsprinzip sind die Träger des Lebens letzten Endes zusammengefügt" (Hoesch, Fischer 422). Auch wird man nicht sagen dürfen, daß etwa der Wille, an der Gestaltung der Zukunft tatkräftig mitarbeiten zu wollen, den Betrieb der Wissenschaft um die selbstlose Hingabe an die Forschung bringt; das Leben verlangt eben

gerade Menschen, die Sachen um ihrer selbst willen beobachten und nicht schweigen, wenn es sich um die Bahnen handelt, die das drängende Leben einschlägt oder einschlagen soll. Die Menschheit wird am Nasenringe der Politik derart irregeleitet, daß Selbstlosigkeit im öffentlichen Leben endlich wieder für zurechnungsfähig erklärt werden muß. Geschieht das aber, dann wird der sachlich Denkende um so höher geschätzt werden, je offener er im Dienste der Sachen, das heißt um ihrer selbst willen spricht und handelt.

Nachdem ich vorstehend die Art der Feststellung von Kräften und ihre Sichtung besprochen habe, müßte ich nun auf den Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Bildenden Kunst selbst übergehen. Das aber ist natürlich ein Buch für sich. Ein solches wird heute noch kaum über das Raten hinaus kommen. Immerhin kann ein lebenslanges Beobachten und Vergleichen den Fachmann zu Überzeugungen führen, die mehr ausgeben dürften als vom Standpunkte der Wahrheit alle geschichtsphilosophischen Ausführungen, weil eben der Maßstab sich an den Sachen selbst und nicht an irgendwelchen Denkformen ausgebildet hat. Über diese Dinge hat näher die Beschauerforschung Auskunft zu geben.

SIEBENTER VORTRAG:

BESCHAUERFORSCHUNG.

Wir hatten bisher als sachliche Beobachter die Kunst selbst: das Kunstwerk, den Künstler, den Kunstkreis und die verschiedenen Kunstströme im Auge und trachteten nach Möglichkeit, uns als Beschauer, der wir nun einmal sind, auszuschalten. Nun ist es an der Zeit, die lange zurückgedrängte Frage nach der Stellung des Beschauers zum Kunstwerke usw., also zur Kunst, ins Auge zu fassen. Der Ort, die Gesellschaft und die Zeit, für die ein Kunstwerk geschaffen, bezw. von der es aufgenommen wurde, sind zweifellos in den meisten Fällen andere gewesen als sie in dem Standpunkte zur Geltung kommen, von dem der Forscher von heute es ansieht. Das aber ändert nichts am Kunstwerke, betrifft lediglich den Beschauer selbst. Insofern dieser Besteller war und auf die Entstehung des Kunstwerkes einen Einfluß ausübte, hat uns die Frage bereits im Gegenstandsabschnitte der Wesenswissenschaft und Sachforschung beschäftigt. Diese Art des Einflusses auf den Künstler, vor allem das Kunstwollen, ist also im vorliegenden Abschnitte auszuschalten. Der feste Boden, den wir in der Wesensforschung durch Wahrung des Gegenwartstandpunktes zu gewinnen suchten, verfällt erst jetzt dem Zweifel und wird an sich Sache der Beobachtung. Hier erst tritt neuerdings die Schriftquelle in ihr Recht, der Bericht über die Aufnahme von Kunstwerken durch die Zeitgenossen der Entstehung und über die spätere Spiegelung des Urteils im Wandel von Ort, Gesellschaft und Zeit.

Unter einem Beschauer verstehe ich einen Menschen, der sich eine Sache von seinem persönlichen Standpunkt aus durch den Kopf gehen läßt, das heißt sich darüber seine eigenen Gedanken macht. Das gilt natürlich nicht nur für die Bildende Kunst. In jedem Fache werde ich sachlich unbefangene Beobachter und Beschauer trennen müssen, ich mag letzteren welchen Namen immer geben. Tagore hat seine Art (Sadhana 135 f.) am eindringlichsten geschildert: er sieht mit dem Herzen — im besten Falle.

Der Ankergrund, in dem der Beschauer haftet, ist für gewöhnlich die öffentliche Meinung, im Falle der Kunst der Geschmack. Er ist in höherem Maße als das Können das Künstler und Beschauer gleich zukommende geistige Gut, mit dem im Leben wie in der Kunst zu rechnen ist. Damit

darf nicht verwechselt werden das Urteil einzelner, die hinter dieser Meinung zurückbleiben oder ihr vorauseilen. Daher ist die Schaffung von Maßstäben für die Beurteilung des Beschauers eine wichtige Aufgabe, nur dadurch wird die Unterscheidung ermöglicht. Ich möchte glauben, daß erst hier F. Troeltsch Aufsatz „Über Maßstäbe zur Beurteilung historischer Dinge“ (Historische Zeitschrift 116) einzureihen ist.

Falls in den vorhergehenden Aufsätzen nie die Worte „schön“ oder „Schönheit“ vorkämen, würde ich, ohne Absicht, wie ich gestehe, der Beobachtervorschrift gefolgt sein, mein menschliches Eigenteil nicht vorlaut werden zu lassen. Der Forscher hat es erst hier in dem Abschnitt über den Beschauer auch mit dem Schönen zu tun, da die Schönheit nicht als Schwerkraft in der Kunst liegt, sondern schwankend in den Augen dessen, der sie schafft oder betrachtet. Was müßten wir rund um den Erdkreis alles für schön halten, wenn wir nach Ort, Gesellschaft und Zeit sachlich vorgingen oder der Künstler — ich spreche hier nicht vom Dutzend — mit dem Werke seiner Hand gerade nur etwas „Schönes“ vor uns hinstellen wollte. Schönheit ist ein Wert der Form, wie Wahrheit (Richtigkeit) einer der Gestalt, Deutlichkeit einer des Gegenstandes, Stoffgerechtigkeit einer des Handwerks oder Wahrhaftigkeit im seelischen Gehalt ein Wert des Inhaltes. Wenn ich mich ganz persönlich als Beschauer gehen lasse, kann ich vom Kunstwerk fordern, daß es in meinem Sinne schön sei, mir gefalle. Mit der Kunst selbst, die lediglich eines von vielen Ausdrucksmitteln der geistigen Natur des Menschen ist, hat das nichts zu tun. Der große Mensch müßte Schauspieler von Natur, „Künsteler“ sein, wenn er darauf sähe, sich „schön“ zu geben. Der Künstler aber ist auch ohne Beschauer wahrhaftig und selbstvergessen, er kann gar nicht anders als seine eigene Natur sein.

Wir haben es also jetzt mit dem Beschauer, jenem eigenwilligen Dritten zu tun, der sich nur zu oft zwischen den Künstler und sein Werk stellt, und möchten gern auf dem Erfahrungsweg über die Kunde in sein Wesen eindringen und dann sagen, ob der Beschauer in der Entwicklung eigene, von der Sache unabhängige Wege geht, bezw. ob die Forschung irgendwie helfend in die Entwicklung der eigenen Zeit eingreifen kann. Der Bildende Künstler ist so glücklich, seine Welt anschaulich machen zu können, der Beschauer folgt ihm darin sehr verschieden, bisweilen auch überhaupt nicht. Das hängt ganz davon ab, ob er aufnahmsfähig ist und beobachten gelernt hat oder einfach mit schnuppernder Nase alltäglichen Gewohnheiten nachläuft.

Hier im Gebiete der Beschauerforschung wird es am Platze sein, wissenschaftlich jenen „Auffassungen“ Rechnung zu tragen, wie sie Philosophen, Philologen und Historiker in die Verknüpfung der Tatsachen des geschichtlichen Bestandes hereinzutragen belieben. Das sind im besten Falle künstlerische, nicht wissenschaftliche Äußerungen. Damit kann man freilich „Geschichte“ im landläufigen Sinne machen. Solche Auffassungen aber haben bisher auch in der Einschätzung vom Wesen und Werden

der Bildenden Kunst den Ausschlag gegeben, sie bilden, im wesentlichen auf der sichtenden Denkmalkunde und ihrem Ähnlichkeitsvergleich aufgebaut, die „Kunstgeschichte".

Das gilt natürlich in erster Linie von Philosophen, die sich Gedanken über den Aufbau der Geschichte machten, aber leider auch für Geschichtsschreiber selbst. Es ist ein eigentümlicher Wahn europäischen Geisteslebens, daß es Geschichte in Verbindung mit Philosophie für wissenschaftlich möglich hält. Ich kann heute, nachdem ich die Zusammenhänge zu durchschauen anfing, die Mache unserer Geschichtsforscher gar nicht mehr herunterbringen, selbst eines Troeltsch nicht, den ich früher mit andächtigem Bemühen las. Er sieht den Unterschied von historischer Wissenschaft, die strengste Fachwissenschaft ist, und historischer Bildung nicht, die von Welt- und Lebensanschauung durchsetzt ist. Daher hält er es denn auch für naturgemäß, daß die großen Historiker beide Richtungen in sich vereinigten, sieht also nicht, daß dieses Vereinigen endlich aufhören und dafür die strenge Scheidung von Sach- und Beschauerforschung eintreten muß (Schmollers Jahrbuch 44, 1920, 40). Sein „Aufbau der europäischen Kulturgeschichte" hängt dem, was heute das Dutzend glaubt, einen philosophischen Mantel um, wirkt wie endloses Reden vor dem Spiegel, das allmählich alles, aus der Facherfahrung der Tagesarbeit immer neu genährten Ringens nach einem weiteren Gesichtskreis bar wird. Auf diese Art kommt die Entwicklungsforschung als nachhinkende Zusammenfassung philosophisch-historischer Glaubenssätze ohne eigenen Plan und eigenes Verfahren, um jede selbständige Schlag- und Beweiskraft, besonders wenn sie die Ergebnisse der Forschung in anderen Fächern totschweigt. Die Historiker und Philologen hätten zum Beispiel die Pflicht auch die rein an den Werken der Bildenden Kunst gemachten Beobachtungen und die darauf begründete Auffassung des Forschers mindestens ebenso ernst zu nehmen wie ihre eigenen.

Einen erkenntnistheoretischen Versuch, dem wissenschaftlichen Beschauer in seinem Werden beizukommen, die „Entwicklung der Organisation der geistigen Arbeit" zu geben, hat R. M. Meyer in den Volkswirtschaftlichen Zeitfragen XIX, 26 gemacht. Die Beschauerforschung, wie ich sie sehe, geht dagegen auch hier ausschließlich den Weg von der Erfahrung im Beschreiben, Betrachten und Erklären zum Sichten. Meyer schildert seine Eindrücke vom Werden, der Beschauerforscher geht den rein sachlichen Weg des Nachweises der Tatsachen selbst. Was ich nachfolgend gebe, soll nichts weiter sein, als ein anregender Versuch in der Art der Sachforschung. Man überlege, ob sich auf diesem Wege in den Geisteswissenschaften Newtons „Hypotheses non fingo", das heißt eine Forschung ohne schwere Verluste durchführen läßt, die der Auffassung zwar ihr Recht läßt, aber sie durch eigene Verfahren für die Sachforschung unschädlich macht.

Es ist oft gesagt worden, daß wir die Beschauerforschung ganz trennen müßten von der Sachforschung; ferner wurde angedeutet, man hätte auch

sie nach Kunde, Wesen und Entwicklung einzuteilen. Das soll nun durchgeführt werden. Der Beschauer ist nicht nur Vertreter jener Welt, mit der sich der Künstler in seinen Werken auseinandersetzt; im Augenblick betrachten wir den Beschauer vielmehr nur um seiner selbst willen und zwar 1. im Rahmen der Kunde in der Vergangenheit, 2. im Rahmen der Wesenswissenschaft als Angehörigen der jeweiligen Gegenwart des Forschers und 3. im Rahmen der Entwicklung als vergangen und gegenwärtig mit dem Ziele, den Beschauer der Zukunft auszubilden, der auf Grund von Kunde, Wesen und Entwicklung verstehen gelernt hat, um welches Gut es sich in der Bildenden Kunst für die Menschheit und den einzelnen eigentlich handelt.

Wir werden auch hier wieder Reihen bilden und so nach Machs Vorschlag die teilweise vorliegenden Tatsachen in Gedanken ergänzen und dann nach neuen, entsprechenden Tatsachen ausschauen.

KUNDE.

Die Beschaffung der Tatsachen für die Kunde vom Beschauer der Vergangenheit beruht nie auf den Sachen, bezw. Personen selbst — weil ja kein Beschauer erhalten ist —, sondern immer auf Aussagen oder Berichten, ist also von vornherein an den Nachweis von Quellen, schriftlichen vor allen, gebunden. Die Kunstgeschichte hat gerade deshalb bisher die Quellenforschung vor die Sachforschung geschoben, weil sie unfachmännisch auf Aussagen mehr Gewicht legte als auf die Sachen selbst. In Wirklichkeit sind diese Aussagen in vielen Fällen eher Zeugnisse für die Beschauergeschichte als für die Geschichte der Bildenden Kunst selbst. Man sollte daher meinen, daß die Geisteswissenschaften längst das Denkmal vor der Durchschnittsquelle schätzen gelernt hätten. Aber es ist nun einmal so, daß sie, geworden aus dem Autoritätsglauben von Scholastik und Humanismus, noch immer nicht sachlich unbefangen sehen gelernt haben.

Quellen. Was das Denkmal für die Sach-, ist die Quelle für die Beschauerforschung, nur mit dem Unterschiede, daß sie nichts unmittelbar sachlich Greifbares gibt, sondern eben nur durch den Gegenstand, den der Schreiber behandelt, für die Sachforschung, durch die Art aber, wie er das tut, für die Beschauerforschung in Betracht kommt. Letztere Art zur Kenntnis zu nehmen ist eine der Hauptarbeiten des Philologen, wenn man mit Kaerst als deren Aufgabe annimmt festzustellen, „was die Alten von sich selbst dachten und aussagten". Das gilt natürlich nicht für die Klassische Philologie allein, sondern für jeden Sprachkreis. Wenn ich aus jeder Quelle vor allem einen solchen Beitrag zur Beschauerforschung herauslesen lerne, dann bin ich auf dem Wege, mir den Arbeitstoff dieser Forschungsrichtung zu schaffen. Die Quellenforschung war so sehr bisher das Schoßkind aller historisch-philologischen Arbeit, daß die Beschauerforschung nicht so sehr um Arbeitsstoff verlegen als darauf bedacht sein

muß, ihn unter dem neuen Gesichtswinkel im Zusammenhange zu sehen. Wie vorsichtig man Quellen und selbst Inschriften gegenüber sein muß, konnte ich in einem Absatze meines Amida, 134: „Die Grenzen der Beweiskraft von Inschriften" zeigen. In der Kunde handelt es sich um Feststellung und Sichtung des Beschauers (vornehmlich der Vergangenheit) nach Ort und Zeit. Ich kann natürlich auch hier schon auf Grund mündlicher Aussagen oder von Eigenbeobachtungen den Beschauer der Gegenwart hereinziehen; doch empfiehlt es sich, diese Art besser als Versuchsmittel für die Wesensforschung zurückzustellen.

I. FESTSTELLUNG.

Diese grundlegende Vorarbeit ist auf den einzelnen Beschauer und seine kritische Sicherung gerichtet. Jeder Vergleich bleibt ausgeschlossen. Das Verfahren ist das gleiche wie in der Sachforschung, ja es ist nicht in dieser, sondern zuerst eben in der Quellenforschung ausgebildet worden. Wenn man sagt, einem Werke der Kunst gegenüber sei der rein sachliche Beobachter ein Unding, jeder werde zum befangenen Beschauer, so ist eben gerade die planmäßige Beschauerforschung das beste Mittel, den Beobachter zu erziehen.

Beschreibung. Die Beschreibung des Beschauers ist ebenso notwendig wie die des Denkmals. Sie sichert den Grundsatz, daß wir lediglich von der Erfahrung, niemals von der Annahme, wie die Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft es zumeist tun, ausgehen. Wenn die Erfahrung uns zu Gesetzen leiten sollte, dann um so besser. Vorerst liegen für die Beschreibung des Beschauers kaum zusammenhängende Versuche vor. Das Buch von Dresdener „Die Kunstkritik" 1915 gehört hieher, obwohl die Kritik unter anderem nur die ausgeprägteste Art der Stellungnahme eines Beschauers ist.

Die Beschreibung ersetzt in der Beschauerkunde, soweit die schriftliche Überlieferung in Betracht kommt, alle sonstigen, der Sache gegenüber möglichen und notwendigen Maßnahmen. Doch wird auch hier die Feststellung des gegenwärtigen Zustandes einer Quelle und die Trennung von Herkunfts- und Entstehungsbestimmung notwendig sein. Das alles hat die Geschichtsforschung, die ja lange Zeit fast ausschließlich von der schriftlichen Überlieferung ausging, sehr eingehend und gewissenhaft behandelt. Sie hat auch die Quellen bereits zum guten Teile veröffentlicht, nur mißbräuchlich mehr für den Nachweis von Sachen als für den, der sie schrieb (den Beschauer) verwertet. Freilich unter dem neuen Gesichtspunkte werden manche bisher vernachlässigte oder unbeachtete Quellen erst recht zur Geltung kommen. Ich habe davon in meinem Armenienwerk einige Proben für den wissenschaftlichen, wie (lediglich freilich in Ausführung des planmäßigen Aufbaues) für den mit den Sachen zeitgenössischen Beschauer gegeben. Die wichtigste Forderung der Beschauerforschung wird natürlich die zielbewußte Beschreibung jener Beschauer

sein, die bisher als ausschlaggebende Quellen der Kunstgeschichte gegolten haben. Bevor eine solche Quelle nicht um ihrer selbst willen festgestellt und gesichtet ist, sollte sie, wenigstens in Zukunft, nicht verwendet werden. Die philologisch-historische Schule hat zwar gelernt, Quellen mit Vorsicht zu benutzen; sie hat aber den Standpunkt der Beschauerforschung nicht planmäßig herausgearbeitet. Was wir in der Forschung über Bildende Kunst „Beschauer" nennen, das ist jemand, der etwas über Sachen oder Personen der Bildenden Kunst aussagt (unmittelbare Quelle) oder von dem berichtet wird, daß er etwas ausgesagt hätte (mittelbare Quelle) oder über dessen Verhältnis zu einem Werke der Bildenden Kunst, einem Künstler oder einer Kunstbewegung wir uns sonst irgendwie Nachrichten beschaffen können. In jedem Falle handelt es sich um den Aussagenden. Seine Feststellung aus der Quelle wird mit den im Gebiete der Sprachwissenschaft und Geschichtsforschung ausgebildeten Verfahren zu erfolgen haben. Erst unter Beachtung der Ergebnisse, die für den Grad der Verläßlichkeit in der Überlieferung der Quelle selbst und ihres Verfassers vorliegen, kann die Feststellung des Beschauers als brauchbar gelten.

1. FESTSTELLUNG DER AUSSAGE.

Sie erfolgt nach allen den oben für die Sachforschung geltend gemachten Gesichtspunkten. Ich hebe nur die beiden letzten heraus.

ORT. Diese Art Feststellung wird naturgemäß zunächst im Anschluß an die Quelle selbst, das heißt nach deren Ursprache erfolgen. Dadurch ist von vornherein eine Andeutung über den örtlichen Zusammenhang des Schreibenden gegeben.

ZEIT. Die zeitliche Feststellung innerhalb der Sprachkreise ist entweder auf der von der Schrift und Sprache gegebenen Handhabe aus durchzuführen oder geht, falls es sich um eine spätere Abschrift oder die Anführung in einer späteren Quelle handelt, jenen Weg, den Sprach- und Geschichtsforschung herausgearbeitet haben.

2. FESTSTELLUNG DER BESCHAUERNAMEN.

Es wird auch hier darauf ankommen, die Aussagen nicht zu früh mit Namen zu vereinigen, sondern besser beide getrennt zu führen.

Belege für die Beschauerfeststellung: Armenienwerk S. 27—58 und 595.

II. SICHTUNG.

Es empfiehlt sich auch bei der Sichtung der Beschauertatsachen vorerst (in der Kunde) bei den Richtlinien von Ort und Zeit zu bleiben und die gesellschaftliche Einordnung den weiteren Verfahren (Wesen und Entwicklung) zu überlassen. Dagegen gesellt sich jetzt der Name des Beschauers bereits entscheidend zu der Sichtung nach Ort und Zeit.

1. SICHTUNG NACH BESCHAUERN.

Im Sinne der Sichtung ist der Beschauer ein Name, auf den sich Quellen als die Aussagen eines bestimmten Beschauers zurückführen lassen. Der Name des Verfassers ist vorerst ein Angelpunkt der Sichtung. Der Name des Künstlers dagegen, über den Aussagen oder Nachrichten vorliegen, hat hier nur mittelbare Bedeutung.

2. DIE ZEITÖRTLICHE SICHTUNG DER AUSSAGEN.

In erster Linie beschäftigt uns nach der Feststellung der Aussage jetzt bei ihrer Sichtung, ob sie zeitörtlich allein steht oder durch ihre Einordnung Anlaß zu vergleichenden Beobachtungen innerhalb einer Gruppe gibt. Der sichtende Vergleich auf Ähnlichkeit hin kann in der Quellenforschung noch weiter hinausgeschoben werden, weil die schriftliche Quelle durch ihre sprachliche Eigenart an sich Handhaben gibt, die erledigt sein müssen, bevor der sachliche Vergleich einsetzen kann. Das vergleichende Verfahren, das in der Sachforschung von den unbeweglichen Denkmälern ausgeht und diese zum festen Halt eines äußerlichen Vergleichs auf Ähnlichkeiten hin, also immerhin auf sachlichem Boden macht, wird also in der Beschauerforschung durch die Sprache der Quellen ersetzt. Ja, es wird vielleicht ratsam sein, bei der quellenkundlichen Sichtung über den Beschauer überhaupt bei den Sprachkreisen und bei den Spracheigentümlichkeiten zu bleiben.

A. DAS ÖRTLICHE NEBENEINANDER VON BESCHAUERN

ist im Kreise der Sichtung um so wertvoller, je weniger Ähnlichkeiten in der Sache für die Reihung geltend gemacht werden. Es sichert die Unabhängigkeit vom fachmännischen Verfahren.

B. DAS ZEITLICHE HINTEREINANDER VON BESCHAUERN

gewinnt ebenfalls an Eigenwert, je reiner es sich auf dem sprachlichen Befunde aufbaut. Alle sachlichen Vergleiche bleiben besser der Wesenswissenschaft vorbehalten.

Von einer Einstellung auf das Ganze kann in der Beschauerkunde weder örtlich noch zeitlich die Rede sein, weil die Feststellung und Sichtung der Vergangenheit an die schriftliche Quelle gebunden ist. Hier gibt es Sprachkreise und eine vor der Schrift liegende Zeit, die der Beschauerforschung undurchdringlich ist. Man begreift erst von hier aus recht, wie die unfachmännische Einstellung auf Europa samt seinen Voraussetzungen und auf die „geschichtliche“ Zeit in der Geschichte so gut wie in der Kunstgeschichte im besonderen möglich war. Schriftliche Quellen sind eben erst aus den jüngsten paar

Jahrtausenden des Erdenseins vorhanden. Deshalb schon kann es die Beschauerforschung nie mit der Sachforschung aufnehmen, muß immer hinter ihr in Ort und Zeit nachhinken. Im übrigen gilt auch noch für einen Großteil der geschichtlichen Zeit wohl der Satz, den ich in meinem Armenienwerke II, 595, finde: „Damals wirkte man Taten und schrieb nicht über sie." Es scheint, daß eben erst mit der Geschichtschreibung auch das aufkam, was wir heute noch als nicht zur Wissenschaft gehörig in der Sachforschung bekämpfen: die einseitige, die Sachen in irgendeinem Sinne, vor allem dem patriotischen, kirchlichen oder Bildungssinne darstellende Auffassung, mit der wir uns jetzt beschäftigen, ganz zu schweigen vom Besteller- oder Besitzerstandpunkte. Im Armenienwerke ist über diese Dinge in dem Abschnitte „Der Armenier als Beschauer" so gut es ging gehandelt.

Sachforschung und Beschauerforschung laufen am besten getrennt nebeneinander her. Ein Anlaß, sie schon in der Sichtung des Vergangenen in Verbindung zu bringen, liegt nur vor, wenn Beschaueraussagen für bestimmte Künstler oder Kunstwerke erhalten sind. Es wird dann die Sichtung nach Ort und Zeit sachlich mit Vorsicht ergänzt werden können.

Lediglich anregend seien hier einige Beispiele der Sichtung genannt. Die Tatsache, daß die Kirchenväter in dem, was wir über die altchristliche Kunst wissen, keinen Nachhall fanden, hat manchen auf das Beschauerproblem in der in Betracht kommenden Zeit gelenkt. Riegl versuchte in seiner „Spätrömischen Kunstindustrie" Augustinus in seine Sachforschung hereinzuziehen, statt ihn zunächst vom Beschauerstandpunkt aus zu beschreiben und einzuordnen.

Eine wertvolle Gruppe von Untersuchungen über die Beschauerfrage hat die Erwähnung von Cimabue und Giotto bei Dante gezeitigt. Vergleiche E. Benkard „Das literarische Portrait des Gio. Cimabue", 1917. Die Cimabue-Frage sollte besser bewußt in diesem Sinne allein gewürdigt werden; im Zusammenhange mit der Sachfrage „Cimabue" kommen wir auf diesem Wege über endloses Herumreden nicht hinaus.

Am ausgiebigsten bearbeitet ist die Beschauerfrage in dem Stock von Quellen, die sich um den Kern „Vasari" gruppieren, sei es als dessen Vorläufer oder Nachfolger. Die Klärung der Beschauerkunde in der Beschränkung auf Ort und Zeit und beider Auseinanderhalten wird auch da reinigend wirken, bevor die Wesenswissenschaft und Entwicklungsgeschichte, ebenso deutlich ihre Richtlinien einhaltend, weitergehen.

Die wissenschaftlich wichtigsten Beobachtungen über den Beschauer der Vergangenheit setzen natürlich da ein, wo der Beschauer beginnt, seinen Standpunkt bewußt zu wählen. Die Geschichte der Kunstforschung wird hier zur Beschauerforschung. Es wird wichtig sein, auch diesen reich fließenden Strom von Aussagen und Nachrichten, vorerst rein auf Ort und Zeit beschränkt, im Anschluß an den Namen zu beschreiben und die zeitliche Änderung der Lebensumstände zur Grundlage des Aufbaues voranzustellen. Winckelmann ist im Süden ein anderer als im Norden,

Burckhardt auf Reisen unabhängiger von den Quellen und reiner den Sachen hingegeben, als wenn er in einer Büchersammlung sitzt.

WESEN.

Wesenswissenschaft, die von greifbar erhaltenen Sachen, bezw. Werken und ihren Werten ausgeht, das heißt standfeste (exakte) Einstellung ist, wäre in der Beschauerforschung nicht minder notwendig, wie in der reinen Sachforschung; leider ist sie unmöglich, weil ja der Beschauer nicht leibhaftig erhalten bleibt, sondern — soweit die Vergangenheit in Betracht kommt — lediglich philologisch-historisch aus Quellen erschlossen werden kann. Daher ist es wichtig, daß, wenn wir uns an den lebenden Beschauer halten, wir ihn nicht nur beobachtend in seinem Wesen feststellen, sondern mit ihm auch zielbewußt Versuche anstellen können. Damit ist dann zugleich der Übergang von der Wesenswissenschaft zur Entwicklungsforschung gegeben.

I. FESTSTELLUNG.

Den Beschauer seinem Wesen nach feststellen heißt, ihm sein Verhältnis zu den Wesenswerten der Bildenden Kunst abfragen. Also auch hier ist der Wertbegriff frei von jeder wertenden Zweckmäßigkeit, geht lediglich sachlich der Feststellung von Eigenschaften nach, die offenbar werden durch das Verhalten zum Künstlerischen. Die Notwendigkeit der Hereinziehung der Gegenwart gegenüber der Kunde über die Vergangenheit tritt vielleicht am deutlichsten darin zutage, daß der Forscher gut tut, sich zunächst über sein eigenes Beschauerwesen klar zu werden. Übungen zwischen Lehrer und Schüler dürften daher einleitend in dieser Richtung am Platze sein. Der fertige Lehrer muß jedenfalls seiner eigenen Neigung gegenüber sehr auf der Hut sein. Erst wenn der Beobachter durch Selbsterkenntnis ausgebildet ist, wird man anfangen können, Lebende und die Überlieferung zu vergleichen. Ich möchte Wickhoff, Hildebrandt und andere von ihrer Art als Ausgangspunkt empfehlen.

Das Wesen des Beschauers kann festgestellt werden:

1. auf Grund von schriftlichen Quellen der Vergangenheit. Es lassen sich hier planmäßig geordnet wertvolle Wertlisten herstellen. Ich habe solche Versuche im Seminar gemacht;

2. auf Grund von mündlichen Aussagen vor einem Kunstwerk oder nachträglich über ein Kunstwerk. Das beste Verfahren ist im Falle der Bereitwilligkeit des Beschauers zu antworten, die Frage. Der Fragende muß in jedem Falle wissen, wie er planmäßig vorzugehen hat.

In der Beschauerforschung wird — sobald es sich um den wissenschaftlichen Arbeiter handelt — zunächst festzustellen sein, welcher Forschungsrichtung er zuneigt, der Kunde, dem Wesen oder der

Entwicklung. Den meisten ist diese Gliederung an sich noch so neu, daß die Scheidung der Begabung nach diesen drei Arten doppelt notwendig erscheint. Es kann jemand lebenslang in Denkmalkunde aufgehen, das heißt Glück und Lebenszweck in der saubern Herausarbeitung der Tatsachen des Bestandes finden. Es wird kaum angehen, von einem Gelehrten im Mindestausmaß weniger zu verlangen. Wohl aber muß, wer über Wesen und Entwicklung als Fachmann arbeitet, unbedingt — will er im Fache mitreden — von der Erfahrung in der Kunde ausgehen.

Betrachtung. Wie in der Sach-, so werden wir auch in der Beschauerforschung beim Übergange von der Beschreibung zur Betrachtung im engeren Sinn auf jenen Plan der Wesenswissenschaft zurückgreifen, den ich S. 127 mitgeteilt habe. Dieses einfache Verfahren, an die Aussage die gewohnte Werteinteilung heranzubringen, oder die Frage in ihrem Rahmen zu stellen, dürfte zeigen, was der Beschauer sah oder sieht, und was nicht. Freilich wird man sehr bald bemerken, daß jeder Beschauer einmal aus seiner Eigennatur — wenn er eine solche überhaupt hat —, dann aber auch aus den Anschauungen seiner Umgebung heraus sieht. Er kann schöpferische Einbildungskraft besitzen, die ihn Kunst und Künstler in einem Lichte sehen lassen, das für alles andere, nur nicht für die Sachforschung in Betracht kommt. Diese Art Beschauer soll einfach feststellen und wird in dieser Beschränkung als Quelle besonders geschätzt. Nunmehr aber erscheint gerade der Beschauer vor allen andern beachtenswert, der das Kunstwerk im Sinne einer eigenen, persönlichen Auffassung von Kunst sieht, also einen ausgebildeten eigenen Geschmack besitzt, sich dementsprechend in das Kunstwerk einfühlt. Die Betrachtung des Beschauers läuft dann darauf hinaus, seinen Geschmack festzustellen. Auch hier hat man bisher gern mit bestimmten, wie man glaubte, allein berechtigten Maßstäben gearbeitet.

Am längsten haben die Vertreter des humanistischen „Schönheitsideals“ das Wort gehabt; heute noch scheint es fast unmöglich, diese Strömung als eine gleichberechtigte neben andern an ihren Platz zu stellen. Es muß nicht erst gesagt werden, daß die Feststellung des Beschauers im Wege der Betrachtung rein sachlich zu halten ist, der reife Beobachter sich hier ebenso von jeder vorgefaßten Meinung als Beschauer fernhalten muß wie in der Sachforschung von jeder Auffassung. Diese Art Verfahren wird mit der Zeit neben der Betrachtung von Sachen einen hohen erzieherischen Wert selbst im gewöhnlichen Schulbetriebe gewinnen. Was hier für die Bildende Kunst gesagt wird, gilt natürlich für alle Fächer.

Für uns Beobachter der wissenschaftlichen Arbeit kommt vor allem der Beschauer in Betracht, der bei Verknüpfung nachgewiesener Tatsachen die „Kunst der Darstellung“ in einer Weise übt, die deutlich eine Einfühlung in die Tatsachen der Sachforschung von irgendeiner geschichtsphilosophischen oder sonstigen Auffassung aus erkennen läßt. Ich habe diese Art im Auge, nicht den eigentlichen Künstler, der sich frei gehen und kaum noch durch die Tatsachen binden läßt.

II. SICHTUNG.

Der Beschauer wird seinem Wesen nach gesichtet, indem man auf Grund der Feststellung seines Standpunktes und Geschmackes durch Vergleich Beschauerreihen bildet, die unabhängig von Ort und Zeit lediglich nach den künstlerischen Werten vorgenommen sein können. Berücksichtigt man aber neben den Werten auch noch die zeitörtliche Folge, dann wird sich sehr bald ein Gegensatz herausstellen zwischen solchen Beschauern, die als Einheit im Sinne einer geschlossenen Persönlichkeit erscheinen und solchen, deren Aussage mehr oder weniger angelernt ist. Man sollte meinen, daß als Beschauer im engeren Sinne eigentlich nur der künstlerisch Begabte gelten könnte. Daraus wird sich dann sehr bald die Scheidung von Beschauerarten, die immer wiederkehren (Typen) und solchen Einzelpersönlichkeiten ergeben, deren Geschmack ebenso bestimmend für die Entwicklung des Beschauers sein kann, wie der große Künstler in der Sachforschung. Wir nehmen bei Zulassung zum gelehrten Beruf auf diese Voraussetzungen noch viel zu wenig bewußt Rücksicht. Vorläufig entscheiden in der Wahl des Berufes leider nur zu oft ganz andere Gegebenheiten. An die führenden Vertreter des Faches in der Gegenwart und Vergangenheit darf man einen solchen Maßstab wertend vorläufig besser überhaupt nicht anlegen. Er wird erst in der Entwicklungsgeschichte und der Frage entscheidend, wie wir für den Beschauer der Zukunft vorsorgen sollen. Der begabte Beschauer sieht, wie der Künstler, leicht einseitig. Doch läßt sich da durch Übung viel zu sachlichem Abwägen nachtragen.

Ich habe nicht den Künstler oder den im Sehen völlig ungeschulten Alltagsmenschen, sondern den Fachmann im Auge. Trotz aller Bemühungen sachlich zu bleiben, muß auch in ihm der unbefangen genießende Beschauer lebendig erhalten werden. Das geht ganz gut und der Arbeitende wird in Dingen, die seinem Geschmack nicht liegen, erst recht freudig aufatmen, wenn er als Beschauer zu seinen Göttern zurückkehren kann. Unglücklich der, der durch die wissenschaftliche Arbeit sich selbst verliert. Ich habe beobachtet, daß er dann gewöhnlich ein Stiefkind künstlerischer Begabung ist, und besser vom Fache ganz fern geblieben wäre. Es gibt meines Erachtens Professoren der Kunstgeschichte an sehr großen Universitäten, für die das gilt. Die Art ist unter den Künstlern und in allen der Kunst sonst nahestehenden Kreisen ebenso da und leider Gottes vielfach in der Überzahl. Gemeingefährlich wird sie als Kritiker. Vom kritischen Beschauer darf man erwarten, daß er weder willkürlich, noch rein genießend urteilt. Dabei tritt eine Wertung der Leistung ein, die, sie mag noch so sachlich eingekleidet sein, im Kern doch notwendig persönlich gefärbt sein muß. Die urteilende Persönlichkeit kann dabei eine größere oder kleinere Gesellschaft oder ein Einzelmensch sein. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts urteilte im Sinne Hegels inhaltlich, unsere eigene Zeit glaubt sachlich zu sein, wenn sie die Form allein entscheiden läßt.

Insofern der Fachmann zugleich Persönlichkeit ist und sein gutes Recht an eigenen Geschmack hat, können zwei nebeneinander wirkende Fachleute Künstler wie Tizian oder Rubens ganz entgegengesetzt beurteilen, indem der eine sie für Höhen-, der andere nahezu für Tiefenwerte nimmt. Man sieht, dabei entscheidet nicht der Künstler, sondern der Beschauer.

Wollte ich hier auf die Beschauerforschung ebenso planmäßig wie auf die Sachforschung eingehen, dann müßte ich mich in der Wesensfrage eingehend mit der sogenannten Ästhetik auseinandersetzen und zeigen, wie sie als Frucht des Humanismus entstanden ist und mit an der Wiege der Kunstgeschichte stand. Das würde ein Buch für sich ergeben.

Will man sich überzeugen wie die jüngere Generation mit der Klarstellung der Aufgaben ringt, dann lese man: Hamann „Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft“ (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, IX, 1916, 64 f.), Wulff „Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Bildenden Kunst“ 1917, oder Rodenwaldt „Methodologisches“ (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIV, 1919, 187).

Ich beschränke mich hier durchaus auf eine Untersuchung auf Grund meiner eigenen Lebenserfahrung. Auch soll lediglich von dem Beschauer die Rede sein, der nicht nur seinen persönlichen Geschmack entscheiden läßt, sondern sich bemüht, auch sachlich klar zu sehen. In eine schwierige Lage kommt der Forscher dann, wenn er in einer Persönlichkeit, wie Rivoira, etwa den besten Willen, aufopferndste Hingabe und doch eine ans Krankhafte streifende abgöttische Verehrung für einen Götzen vor sich hat. Man sehe in den Schlagwortreihen meiner Arbeiten nach, wie oft ich mich mit ihm auseinanderzusetzen hatte. Man muß seine Lebensgeschichte kennen, um zu verstehen, daß ich ihn als Beobachter gar nicht unterbringen kann. Rivoira sah und suchte immer nur als mein Gegenpart seine ewige Roma. Er war „Patriot“ im Sinne einer rein geistigen Macht. Damit hat die Forschung nichts zu tun, sie sucht nichts mit der Seele, überläßt das der Kunst.

Das gilt ja selbst von solchen, die ganz im Banne einer Kunstrichtung stehen, man denke an Muther, Meier-Gräfe oder Burger. In ihnen erzog sich der Künstler seinen Beschauer selbst. Von der Gegenwart aus gesehen, mag das Tatsache sein; ob es aber für die Vergangenheit als immer wiederkehrend festgestellt werden kann? Jedenfalls erleben wir heute, daß der auf diese Weise zustande gekommene Beschauer selbst Schund für eine Großtat halten oder ausgeben kann. Dinge, die als tastende Versuche in einem Forschungsinstitute für Bildende Kunst am Platze wären, werden der Öffentlichkeit womöglich als die einzige Art, Kunst zu schaffen, angepriesen.

Und ist es mit der Wissenschaft selbst anders? Hängt, was alles an Gedanken (Theorien) auftaucht, noch mit Tatsachen zusammen, meistert nicht jede Annahme (Hypothese) die Tatsache nach ihrem Belieben? Bemüht man sich noch Annahmen nachzuprüfen, besonders wenn sie der

Mehrheit nicht zu Gesichte stehen? Man lese über Bergson die wissenschaftliche Einschränkung bei Hans Larsson „Intuition", 2. A., 1904 (schwedisch).

Der Beschauer steht dem Kunstwerke mit einem einzigen Sinne, dem Auge, gegenüber. Er kann es nicht antasten und soll dies ebensowenig, wie er es hören, schmecken oder riechen soll. Es gibt Fälle, in denen das stattfindet, Beschauer Linien, Flächen und Farben fühlten, hörten, schmeckten oder rochen; sie sind vielleicht häufiger als man glaubt. Wir lassen sie hier grundsätzlich weg und haben es ausschließlich mit dem Beschauer zu tun. Die unreinen Fälle mögen später einem auf Relativität gerichteten Verfahren vorbehalten bleiben.

Auch der Beschauer läßt sich nach dem Plane einteilen, der S. 127 oben für das Wesen der Kunst aufgestellt wurde.

Dabei sollte ich nachfolgend ausgehen vom Mindestmaß dessen, was von den einzelnen Gruppen an Wissen und Denken erwartet werden könne und wie es selbstverständlich sei, daß sich jede Gruppe darüber hinaus bemühen müßte, vom Ganzen und Allgemeinen eine Vorstellung zu haben und daran wie am Einzelnen auch in anderer Richtung mitzuarbeiten. Leider muß ich mich vorläufig in diesem grundsätzlichen Rahmen auf Andeutungen beschränken und gebe nur einige tatsächliche Beispiele.

1. HANDWERK.

Es ist bekannt, daß es vor allem die Künstler selbst sind, die in der Kunst das Handwerk an sich voranstellen. Der Beschauer, der die Kunst aus dem Gesichtspunkte des Könnens allein beurteilt, taucht immer dann auf, wenn es an der Zeit ist, aus einer geistigen Überspannung heraus zu kommen. Insofern bildet das „Kennertum", dessen stärkste Wurzeln in der Kenntnis von Rohstoff und Werk liegen, einen festen Rückhalt gegenüber allem philologisch-historischen und sonst unfachmännischen Verfahren. Wie leicht man dabei aber in jedem Sinne irren kann, haben die wesenwissenschaftlich so wertvollen, aber entwicklungsgeschichtlich völlig in die Irre gehenden Untersuchungen von Semper und Bötticher gezeigt.

Die Übung im andauernden Sonderverkehr mit dem Einzelwerk, dem einzelnen Meister oder einer bestimmten Gattung und Art bis in die letzten erkennbaren Merkmale hinein, macht den Kenner. Da entscheidet nicht Gelehrsamkeit auf Grund von Quellen, sondern ein bisweilen rein äußerlich gerichteter Spürsinn, der sich im Kleinen und Kleinsten befriedigt. Die besten Kenner, wie Morelli und Frimmel, haben nicht nur der Beschauerforschung Arbeitsstoff geliefert. (Vergleiche im übrigen M. J. Friedländer „Der Kunstkenner", 1919.)

Ein Unheil der Kunstforschung ist es, wenn manche nur von der darstellenden oder zierenden Kunst aus urteilen und sich um das Bauen womöglich gar nicht kümmern. Viel Kampf um meine Erkenntnisse ist nur auf solcher Stellungnahme aus zu engem Gesichtskreis heraus zu verstehen. In Entwicklungsfragen besonders kann nur die Kenntnis aller Handwerke

entscheiden. Es geht also auch nicht an, daß entwicklungsgeschichtliche Versuche von Architekten zum Beispiel für bare Münze genommen werden (Vergleiche Armenienwerk 331).

Wer alle Möglichkeiten erwägt und nicht gerade nur den Weg des geringsten Widerstandes geht, das heißt einer Schule nach dem Munde redet, kann sicher sein, daß die, die alles gleichhobeln, über ihn herfallen werden. Ich legte öfter dar, wie naheliegend im einzelnen Falle die Deutung nach dem Schulglauben war, besonders in den Fragen Orient, Byzanz oder Rom. Man sehe nach, was Herren, wie Butler (Andarin-Wiranshehr-Isidoros), Herzfeld (Holzgedeckte Basilika in Armenien), Wulff und andere darauf antworteten.

Ich verzichtete der Kürze halber darauf, den nach dem Handwerk urteilenden Beschauer in die Gruppen Rohstoff und Werk zu trennen.

Im übrigen werden wir, wie in der Sachforschung den sachlich gebundenen Beschauer in seinen ständigen Ausprägungen (Gegenstand und Gestalt) der freien Persönlichkeit gegenüberstellen (Form und Inhalt).

2. GEGENSTAND.

Das Gebundene an der Kultur wird gern durch Erziehung überliefert. Ort, Gesellschaft und Zeit glauben alles daran setzen zu müssen, um in der Jugend das geschlossene Bild der Lebensanschauung und der gemeingültigen Forderungen, die sie für das Leben als notwendig erachten, weiter zu erhalten. Es ist vor allem jener geistige Vermögensschatz, den die Macht aufrechterhalten muß, um selbst herrschend zu bleiben. Daher werden in dieser Beschauerreihe die Vertreter von jeder Art Rechtgläubigkeit (Orthodoxie) den Vortritt haben. Hier ist jene Gattung befangen voreingenommener Beschauer unterzubringen, die Entwicklungen aufhalten und Stile für die letzte Lösung ansehen. Sie sind zugleich Gegenstandsfanatiker, weil sie sich Kunst ohne Schauspielerei im Wege der menschlichen Gestalt gar nicht denken und jedenfalls für ihre Zwecke nicht leicht ausnutzen können. In diesem Gebiete spielen die stärksten außerwissenschaftlichen Maßstäbe mit. Hier tut ein Paracelsus not, ein Boyle, der zuerst die wissenschaftlichen Ziele der Naturwissenschaften ohne Mystik u. dgl. bestimmt hat.

A. DER KIRCHLICH RECHTGLÄUBIGE.

Die Kunst muß ihm seinen Gott und die Geschichten, die seine Kirche erzählt, anschaulich machen. Nilus von Sinai ist ein vollwertiger Vertreter dieser Eiferer. In der wissenschaftlichen Bewegung von gestern und heute spielt dabei die Deutung (Hermeneutik) der Denkmäler eine bedeutende Rolle.

Die verschiedenen Glaubensgenossenschaften haben hier den weitesten Spielraum, sich gegeneinander zu betätigen. Der unvoreingenommene Kunst-

forscher sieht da einen seltsamen Wettstreit um des Kaisers Bart vor sich, denn wie ich in meinem „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ zeigte, müssen wir beim Werden eines neuen Glaubens in der Bildenden Kunst viel mehr mit den beharrenden Kräften der bodenständigen Unterschicht als mit den Willensmächten der Kirche rechnen. Gerade beim Entstehen der christlichen Kunst ist der Gegensatz der Kunstwerke mit den Lehren der Kirchenväter immer aufgefallen. Die Vergewaltigung der Denkmäler im Sinne der römischen Kirche, wie sie am auffallendsten heute noch zum Beispiel Mons. Wilpert vornimmt, ist also eine doppelte, insoferne als zum Mißverstehen der Entstehungszeit auch noch kommt, daß der Pfaffe von heute mit seiner scholastischen Spitzfindigkeit über Dinge herfällt und sie dogmatisch ausbeutet, die öfter nicht einmal etwas mit einem Kunstwollen zu tun haben. Vergleiche über Wilperts Kritik meiner „Alexandrischen Weltchronik“ Römische Quartalschrift XXIV, 1910, 172 und mein Ursprungsbuch, 156.

B. DER HÖFISCH RECHTGLÄUBIGE.

Für ihn ist die Kunst lediglich dazu da, um das Gottesgnadentum mit der nötigen verblüffenden Aufmachung über den Untertanen schweben zu lassen.

Schon Winckelmann nimmt in seiner ersten Schrift Rücksicht auf seinen König, dem er 1755 die Gedanken über die Nachahmung widmet: Unter den Gründen und Ursachen der griechischen Blüte verschweigt er die politische Freiheit (Justi I, 360). D. Schäfer hat ganz recht, wenn er das Heil der „historischen Kunst“ in der Verbindung von Politik und Geschichtsschreibung sieht; an der natürlichen Macht und Größe habe sich regelmäßig ihr Eifer entzündet: wohlgemerkt, der geschichtlichen Kunst, nicht der Wissenschaft. Sobald der Geschichtsschreiber nicht Politiker oder Schmarotzer, das heißt nicht rechtgläubiger Beschauer, sondern sachlicher Beobachter ist, kann ihn, glaube ich, heute noch kein Staat brauchen. Kant sagt man, enthielte die ganze Entwicklung Preußens wie in einem Rahmengesetze. Gewiß, für das Preußen der Hohenzollern haben ihn die Geschichtsforscher in diesem Sinne politisch nutzbar machen können. Werden sie das auch noch tun, seit der Druck der Macht — wie häufig in der Entwicklung — durch das Unglück behoben ist?

Die Geschichtsschreibung dürfte in ihrem Entstehen zum guten Teile an die Verherrlichung der Macht von Herrschergeschlechtern gebunden sein und hat diesen Einschlag in ihrer ganzen Entwicklung nicht verloren. Wer sich erlaubt, einen Fürsten vor das Gericht der Geschichte zu stellen und sei es auch nur in seinem Verhalten zur Bildenden Kunst, ist verloren. Ich habe das infolge meines „Die Entstellung des Domes zu Aachen“ bei Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums zu spüren bekommen; seit dem Erscheinen meiner „Bildenden Kunst der Gegenwart“

das schon im Vorwort und dann insbesondere in einem Anhange „Kunststreit, Reichstag und Liebermann“ Stellung gegen den Kaiser nahm, habe ich dann keinen Ruf nach Deutschland mehr erhalten. Ich glaube, die Herren Historiker und Philologen tragen mir diese beiden Bücher mehr nach als meine inzwischen durch Herzfeld hervorgerufene Kampfstellung gegen den Geist einzelner Mitglieder der Berliner Universität. Auch in Wien hat meine jahrelange Tätigkeit als Kunstreferent der „Zeit“ — man sollte die Arbeit, die ich dort 1909 bis 1914 leistete, einmal zusammenfassend behandeln — tauben Ohren gepredigt, insbesondere beim Thronfolger.

C. BILDUNGSWAHN.

Diese Art Rechtgläubigkeit opfert selbst die im eigenen Volke schlummernden Kräfte für die Wahngebilde, die eine Jahrhunderte alte, womöglich von Kirche und Hof geförderte Schule aufgerichtet hat, sie mag nun die scholastische, humanistische oder sonst eine sein.

Was die Kirche im Rahmen der Religion, der Hof im Rahmen des Staates, das sind die Schulen im Rahmen der Wissenschaft: sie legen Denkformen zum bequemen Gebrauch zurecht und verlangen, daß diese eingehalten werden. Es ist zu entschuldigen, wenn ein einzelner unter der Wirkung seiner eigensten Erfahrung die Dinge in den Rahmen zwängt, der ihm Erkenntnis bedeutet. Wenn aber daraufhin sich Schulen bilden, die das Streben des Meisters ohne eigene Erfahrung zu Tode reiten, so mag das in irgendeiner Art persönlich vorteilhaft sein, bringt aber das Fach als solches um seine Würde. Totschweigen, Herabsetzen, Ausweichen usf. fallen immer in erster Linie auf den zurück, der das Gesetz der Verantwortlichkeit mit Füßen tritt. Solche Schulen hat es immer gegeben und wird es immer geben, genau so, wie die Menschheit den Wahn von Macht und Besitz nie los werden zu können scheint. Wissen sich dann solche Schulen gar noch in den Alleinbesitz der Staatsmittel zu setzen, so ist das Unheil fertig. Ihr Einfluß hindert dann jede Wendung zum Besseren und der Staat muß seine eigene Rückständigkeit auch noch teuer bezahlen. Die Wirksamkeit solcher Schulen äußert sich im öffentlichen Leben darin, daß kein Vertreter einer anderen Richtung in den Staatsdienst zugelassen wird, daher seine Arbeit aufgeben oder sich mühselig durch Nebenverdienst erhalten muß. Das Fach wird augenblicklich durch derartige Schulen völlig beherrscht. Schließlich machen sie aus der Sache ein Bekenntnis, von dem ihre Stellungnahme abhängig ist. Sie sind zumeist nicht selbständig entstanden, sondern Nachklänge älterer Bewegungen.

In Deutschland steht in der Kunstgeschichte obenan die historisch-philologische Schule. Sie knüpft letzten Endes an Vasari an und ist durch das Vorbild der École des chartes umgebildet worden. Der klassische Philologe meint womöglich, es gäbe neben den Naturwissenschaften, der Mathematik und Philosophie nur noch eine Wissenschaft, die Philologie. Diese sei die

Wissenschaft von dem, was war. Der Philologe erscheine in seinem Sprachkreise bald als Literarhistoriker, bald als Theologe, bald als Sprachforscher, Kunsthistoriker oder Numismatiker, bald auf dem Gebiete der politischen, dann der Geistesgeschichte, wie es der Gang seiner Studien gerade mit sich bringe; bald positiv festhaltend, bald kritisch auflösend, bald vergleichend, alle Hilfsmittel benutzend, die von irgendeiner Seite der Forschung sich bieten. Die Philologen haben hier wirklich in Jahrhunderte langem Mühen eine Arbeitsmethode ausgebildet, auf die sie und die deutsche Wissenschaft stolz sein dürfen. Um so mehr sollte man von ihr aber nun auch erwarten, sie sei einsichtig genug zu erkennen, daß sie mit alldem zwar wertvolle, ja unentbehrliche Hilfsdienste nach allen Seiten hin leiste — möge sie nie in dieser ihrer Leistungsfähigkeit ermatten oder herabsinken —, aber niemals die eigentliche Facharbeit ersetzen kann. Denn diese Facharbeit ist zunächst nicht die Wissenschaft von dem, was war, sondern in erster Linie das Forschen nach dem, was ist, im gegebenen Falle nach der Bildenden Kunst im Besonderen. Das Wissen von dem, was war, hat für den Philologen an sich Wert, für den Fachmann nur, wenn es in den Dienst dessen gestellt wird, was ist, man das Gewordene nur erforscht, um das Seiende zu verstehen. Mag der Philologe an „Was war-Tatsachen" herbeischaffen, was er nur immer kann, wir, die Fachmänner des „Was ist" allein werden ihren Lebenswert zu bestimmen und sie zu verarbeiten haben. Überschreitet der Philologe die Grenzen des Zutragens, will er die gewonnene Tatsache selbst auch wie ein Fachmann ihrem Wesen nach oder gar entwicklungsgeschichtlich werten, dann überschreitet er den Rahmen der Aufgabe seiner Wissenschaft und muß — von Ausnahmen abgesehen — mit dem Fachmanne zusammenstoßen.

Diese Bemerkungen sind geschrieben zur Zeit einer brieflichen Auseinandersetzung mit A. Heisenberg. Vergleiche dazu mein „Hellas in des Orients Umarmung" (Beilage zur „Münchner Allgemeinen Zeitung" vom 18. September 1902, dazu die Nummer vom 16. März 1907), dann „Die Schicksale des Hellenismus in der Bildenden Kunst" (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XV, 1905, 19) und das Vorwort meines Amidawerkes.

Der Philologe hat eigentlich mit der Gegenwart nichts zu tun; er macht Querschnitte durch die verschiedenen Fächer, gewöhnlich nach einem sprachlich abgegrenzten Zeit-, Ort- oder Gesellschaftsgebiet. Dabei kann es sich natürlich im Durchschnitt lediglich um eine mehr oder weniger laienhafte, beschreibende Aneinanderreihung von Tatsachen handeln, von Tatsachen überdies, die zumeist von den einzelnen Fächern nicht auf ihren wahren Wert bestimmt sind. Charles Diehl gibt für diese Art Kunstforschung ein klassisches Beispiel. Schon daß er es 1910 überhaupt wagen konnte, eine Manuel d'art byzantin zu schreiben, zeigt seine philologisch-historische Fischblütigkeit. Wie die klassische Archäologie berufen war, der Forschung über die Südkunst festen Boden unter die Füße zu legen, so hätte die Vorgeschichte die selbständige Auffassung

vom Norden aus ihr entgegenstellen können. Sie ist auf Nordboden erwachsen, hat aber erst eine feste wissenschaftliche Durchbildung erhalten dadurch, daß im Gefolge der Ausgrabungen Schliemanns auf dem Boden von Tiryns, Mykenae und Troja der Zusammenschluß der beiden Forschungsrichtungen stattfand, ohne daß die Prähistorie schon die nötige Einsicht in die Eigenart des Nordens gegenüber dem Süden gewonnen hätte. Und wie sind die Sanskritisten als gelehrige Schüler der klassischen Philologen mit der indischen, die in künstlerischen Fragen völlig ungeschulten Liebhaber des Chinesischen aus Ehrfurcht vor der Modeströmung mit der ostasiatischen Kunst umgesprungen! Wie sollten sie auch anders, wenn ein namhafter Kunstforscher anläßlich einer unsäglich leichtfertigen Auseinandersetzung über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung aussprach: „Alle Kunst der modernen Kulturvölker stammt direkt ab von der griechischen, die sich nach allen Seiten hin verbreitet hatte“ und bei diesem Glaubensbekenntnis in erster Linie die chinesische Kunst vor Augen hatte. Oder ein Kenner der indischen Kultur die kurze und späte hellenistisch-buddhistische Gandharablüte am Nordwestrande Indiens zur tatsächlichen Mutter aller buddhistischen Kunstübung machen wollte. (Vergleiche „Die Schriften Fr. Wickhoffs“, II, 91. Für Indien Grünwedel, „Buddhistische Kunst in Indien“ und die Beleuchtung eines Kunstkenners dazu in der Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F., XXV, 1914, 253 endlich Münsterbergs „Chinesische Kunstgeschichte“.)

Fakultäten und Akademien stehen heute noch auf dem Standpunkte, daß es nur zwei Forschungsrichtungen gibt, die das Recht auf Selbständigkeit haben, die historisch-philologische und die naturwissenschaftliche. Die erstere Gruppe hält alles für unfachmännische Arbeit (Dilettantismus), was sich nicht auf Quellensichtung (Kritik) aufbaut, wobei sie unter Quelle die Schriftquelle versteht. Sie übersieht dabei, daß diese Einschränkung eben nur für denjenigen gilt, der sich mit der Sprache beschäftigt. Für jedes andere Fach steht die Schriftquelle in zweiter Linie. Das muß endlich einmal klar herausgesagt werden, denn in dieser grundsätzlichen Zuspitzung enthüllt sich der Kern des Streites. Auf Grund der Schriftquelle kann zum Beispiel die Kunstforschung niemals zu einem selbständigen Fache erwachsen, sondern läuft in einer geradezu erbarmungswürdigen Hilflosigkeit mit, die niemanden, der es ernst meint, von Nutzen ist. Das Traurigste ist dann, wenn sich Fachleute auf die Seite der herrschenden Strömung stellen.

Kein Gebiet menschlicher Betätigung ist mehr Irrtum und Unwissenheit ausgesetzt (asylum ignorantiae et inertiae), als das einer solchen unbeweglich dahinsiechenden Wissenschaft. Widersprüche und Unklarheiten werden nicht mehr beachtet, einer folgt dem andern blindlings, statt die bisherige Auffassung als anregende Annahme zu behandeln und zu bedenken, wie oft solche auf schwankenden Füßen stehen. Kommt dazu noch die Neigung, die Autorität der Alten anzurufen, dann möchte

man wirklich auch für die Geisteswissenschaften einen Sennert wünschen, der in der Zeit der Glaubenskämpfe den Deutschen von Wittenberg aus zurief: „Die Wahrheit ist die Übereinstimmung der Begriffe mit den Dingen und nicht mit den Begriffen anderer Menschen“ (Mitt. von Prof. Fr. Schmidt).

3. GESTALT.

Der Beschauer dieser Art ist sachlich insofern, als er auf Grund eigener vernünftiger Überlegung aus dem Kreise seiner wissenschaftlichen Erfahrung heraus an die Bildende Kunst Forderungen stellt oder in ihr tatsächlich bewährte Gesetze sucht. Im zweiten Vortrage über die Geschichte des Faches waren S. 53 einige solche Gruppen zu erwähnen. Zunächst zählen Vertreter der verschiedenen Gebiete der Naturforschung hieher, die den menschlichen Körper kennen oder nach ihrer Erfahrung an Tier und Pflanze auch an den Künstler Forderungen stellen. Dann zählen hieher Vertreter der Geisteswissenschaften selbst.

Der wichtigste sachliche Beschauer wird für uns immer der Forscher in andern geistigen Fachgebieten, also jener an andern Lebenswesenheiten geschulte Beobachter sein, der nicht nur philologisch-historisch sieht, sondern glaubt, im Werke der Bildenden Kunst müßten Werte jener Fachgruppe lebendig werden, die er genau kennt. Diese Forderung des Umsetzens von Werten anderer Lebenswesenheiten in die anschauliche Einheit des Werkes der Bildenden Kunst ist die wichtigste wissenschaftliche Anregung, die der Beobachter erhalten kann. Es wird Sache des Kunstforschers sein, diese Forderungen an seiner Kenntnis der Gesamtheit künstlerischer Werte und ihrer Kristallisation nachzuprüfen. Man nehme als Beispiel F. Rinnes Deutung des „Formkörpers“, wie ich ihn nenne, in Dürers Melancholie („Die Kristalle als Vorbilder des feinbaulichen Wesens der Materie“ 1921, S. 1).

Kunsthistoriker selbst verrennen sich gern gerade in Gestaltforderungen. Wie soll es auch anders sein ohne planmäßige Betrachtung! Die am häufigsten vorkommende Auffassung ist die der Entwicklung, gemessen am Verhältnis zur Natur. Konrad Lange und F. Wickhoff sind darin Meister ihrer Zeit. So sagt Wickhoff, man könne im ganzen Verlaufe der Weltgeschichte der Kunst einen kontinuierlichen Fortschritt in der objektiven und subjektiv überzeugenden künstlerischen Wiedergabe der Körper und Objekte, des Raumes und der ihn füllenden Atmosphäre beobachten, einen Fortschritt, der von einem flüchtigen kombinierten Erinnerungsbilde zu immer exakteren Naturstudien und schließlich bis zur Wiedergabe des momentanen Netzhautbildes führte. H. A. Schmidt in seinem Museumsaufsatz „Was ist Kunstentwicklung“ stand auch auf diesem im besonderen europäisch gewordenen Standpunkte, entscheidend sei der wachsende Grad der Lebendigkeit.

4. FORM.

In diese Beschauergruppe zähle ich vor allem jene, die von der Bildenden Kunst Genuß erwarten, nicht nur im Sinne der Darbietung irgendeiner Art von gegenständlicher oder gestaltlicher Schönheit, sondern was sie Harmonie in jeder Art von Form nennen. Sie kennen, wie etwa die Ästhetiker Gesetze der Schönheit und verwenden die Kunstwerke gern als Beleg dafür, möchten womöglich die Kunstgeschichte selbst durchaus als Beleg zur Bewährung solcher Grundsätze heranziehen. Die Wertgegensätze gehen in dieser Gruppe vom gelernten Ästhetiker bis zu jener freien Persönlichkeit, die mit dem ihr angeborenen Geist und Geschmack ganze Zeitalter mitreißen kann. Die Gradunterschiede sind, solange nur die formale Seite in Frage steht, nicht groß. Entscheidend aber ist schon in der Einteilung dieser Fragen, ob der scheinbar formal freie Geschmack durch einen persönlichen Gehalt bestimmt ist oder nicht. Von Kunstgelehrten gehen in dieser Richtung zumeist solche, die aus der Ästhetik oder aus der Beschäftigung mit Literatur oder Musik hervorgehen. Wölfflin, Problem des Stils (Berl. Sitz. Ber. 1912, 573) ist für die Gruppe bezeichnend: alle Fortschritte der Naturbeobachtung genügen nicht, den Stil (der Malerei des 17. Jahrhunderts) zu erklären. Stil habe vielmehr zwei Wurzeln: 1. den Strom des Stofflichen, wozu für die darstellende Kunst auch der besondere Grad von Naturalismus gehöre; 2. die allgemeine optische Form (Gestalt), in der das Stoffliche sich für die Anschauung gestalte. Diese Form habe ihre eigene Geschichte. Gewissermaßen unterirdisch vollziehe sich eine Abwicklung der künstlerischen Seh- und Darstellungsweise, die in der abendländischen Kunst sich periodisch gleichlautend zu wiederholen scheine. Vergleiche dazu oben S. 127.

Hieher gehören alle humanistischen Dogmatiker. Sie kennen nur einen Maßstab in der Beurteilung von Werken der Kunst, die Antike. Jakob Burckhardt ist ihr Führer, Riegl die tragischeste Verkörperung. Er hatte durch die langjährige Arbeit an der Stoffsammlung des Österreichischen Museums einen Erfahrungsschatz gesammelt, den er geradezu hinter sich warf in dem Augenblick, in dem er mit den Orthodoxen der Fakultät und Akademie Fühlung nahm. Daraus erwuchs dann die bis zum Krankhaften gesteigerte Einseitigkeit des Überläufers. Andere sind in der humanistischen Wiege geboren und haben all deren Fehler und Stärken für den gesamten Lebensablauf übernommen. Unglücklicherweise bestärkt sie darin auch noch ein im antiken Sehen lebender Künstler, Hildebrandt, und neuerdings Riegl. So wird begreiflich, daß manche allmählich die versteinerte Einseitigkeit selbst geworden sind.

5. INHALT.

Wir haben an Kunstwerken am höchsten die persönlich freie Bedeutung geschätzt, den Inhalt, der in der seelischen Persönlichkeit des Künstlers

steckt. Dem Beschauer gegenüber ändert sich daran nichts, sobald nicht die durch strenge Verfahren erreichte, wissenschaftlich unmittelbar brauchbare Aussage im Vordergrunde steht und wir vielmehr den frei aus seinem eigenen seelischen Gefüge heraus (intuitiv) und ganz selbständig nach seinem Geschmack urteilenden eigenwilligen Beschauer suchen. So wichtig für die Wissenschaft jener sachlich geschulte Beobachter ist, der sein persönliches Urteil ganz getrennt zu gebrauchen weiß, so sehr steht in der Beschauerforschung gerade das letztere Urteil in Untersuchung. Menschen von angeborenem, durch eine geschlossene Persönlichkeit bestimmtem Geschmack beschäftigen [den Forscher hier ebenso tiefgehend, wie in der Sachforschung der einzelne große Künstler.

In meiner „Bildenden Kunst der Gegenwart“ ist zuerst ausgesprochen, daß Kunst im Menschen weiter wirkende Natur sei. Jenes Wissen, Können und Wollen, das die Menschheit durch Jahrtausende angesammelt hat und noch aufbringen wird, ist nichts gegen diese einzige Urkraft, die auch in Beschauerfragen obenan steht. Ohne Eigennatur ist auch der Beschauer unfruchtbar und die Menschheit würde trotz aller äußeren Aufmachung erstarren, wenn diese Urkraft zu wirken aufhörte. Goethe hat das in seinem Fragmente „Die Natur“ annähernd geahnt, Giorgione und Böcklin haben es in Träumereien, die Chinesen im Typus der Philosophenlandschaft anschaulich in Sehnsucht übersetzt. Die Urquelle liegt vielleicht in der nordischen Gesinnung, die sich zuerst im Hvarenahglauben Irans auslebt. Der Beschauer, der mit solchen Maßstäben an die Bildende Kunst herantritt, ist für mich ein Weiser, für manche andere ein Narr. Das wird wohl einem Selbstbekenntnis als Beschauer gleichkommen.

Die Kunstgeschichte hat sich in der kurzen Zeit ihres Bestandes immer wieder in das Schlepptau der Kunsterscheinungen des Tages nehmen lassen. Diese Vertreter haben immerhin einen frischen Zug in die Fragestellung gebracht. Man nehme nur Burgers „Einführung in die moderne Kunst“; darin ist pulsierendes Leben, persönliche Teilnahme, nicht sachliche Zurückhaltung. Die wissenschaftliche Forschung schließt solches Überschäumen im Sinne der eigenen Begabung aus. Der Forscher nimmt als Beschauer seinen Maßstab nicht unüberlegt aus seinem eigenen Drängen, sondern sucht den Maßstab der eigenen Zeit ebenso zu ergründen, wie die vielen der Vergangenheit. Vielleicht gehören hieher Auffassungen, wie die von Lazar „Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung“ (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 98). Er wendet sich gegen Wickhoff und die Deutung auf Verfall, wenn keine Fortschritte in der Erfassung der Natur gemacht werden („Ruhepausen“). Entwicklung der Kunst sei nicht Entwicklung des Naturalismus, eine antinaturalistische Richtung gehe immer parallel. Im Gegensatz zu Worringer „Abstraktion und Einfühlung“, der zwei Kunstwollen annimmt, die sich ablösen, meint Lazar, es gingen immer parallel nebeneinander erstens Künstler mit konkreter Phantasie, die sich mit der Natur auseinandersetzen, und zweitens Künstler

mit abstrakter Phantasie, die die Natur gar nicht sehen, sondern außerhalb der Welt leben, d. h. sich eine Phantasiewelt aufbauen, um in ihr Ruhe zu finden. Ich meine, ursprünglich steckt auch da wohl Süd und Nord dahinter. Heute ist der Unterschied bei Künstler wie Beschauer im Sinne des „Expressionismus“ fast aufgehoben.

Ich mache in Amerika die Erfahrung, daß der Beschauer dort als gläubiger Europäer, also mit Maßstäben urteilt, die eigentlich gegen die Natur seines Bodens und der Lage dieses Erdteiles sind. Man sollte erwarten, daß dort Wissenschaft auf Gegenwart und Zukunft hin betrieben würde; aber das ist vorläufig nicht der Fall. Der Amerikaner ist Europäer, ja glaubt den Europäer schlagen zu können dadurch, daß er noch mehr als dieser in dessen Richtung geht. Es ist rührend, mit welcher Hingabe man in Ägypten Mastabas ausgräbt und die westeuropäischen Stile sammlte. Eine angebrannte Türumfassung von den Tuilerien wird im Kunstmuseum mit Stolz gezeigt. Gilman hat dort (Museum Ideals of purpose and method) neuerdings den Weg eröffnet, auf dem rüstig vorwärts gearbeitet werden sollte. Er hat in diesem Buch unter andere meine Art von Beschauer, den der Zukunft behandelt, mit dem ich mich erst im nächsten Abschnitte über die Entwicklungsforschung beschäftige. Sie sollte die Folgerungen aus der Wesenswissenschaft ziehen und in Vorschlägen für die zweckmäßige Herausbildung einer „Beschauerlehre“ gipfeln.

Die Kunstgeschichte ist bisher gern den ihr jeweilig bekannten erhaltenen Denkmälern, also mehr oder weniger dem Zufall gefolgt, hat diese selbst kaum nach den in ihnen steckenden und dem Fachmanne planmäßig zugänglichen künstlerischen Werten zum Ausgangspunkt gemacht und ließ sich auch durch offenkundige Lücken des Bestandes nicht beirren, weil sie im Fahrwasser der Philologie vorgehend, sich begnügte, ein Einvernehmen mit den lateinischen und griechischen Schriftquellen herzustellen. Daraus ist ein Bild entstanden, das etwa unserer Gymnasialbildung entspricht. Der Forscher darf sich mit dieser ebenso bequemen wie der Zustimmung sicheren Einschränkung nicht begnügen, er muß mit der Befangenheit jedes Gesellschaftskreises rechnen und sich außerhalb der sprachlichen und Kulturkreis-Grenzen stellen. Sein Vorgehen im Gebiete der Bildenden Kunst ist gegeben durch den Vergleich der planmäßig erfaßten Werte, wie sie sich im einzelnen Kunstwerke zu einer vorübergehenden Einheit zusammengefunden haben. Das erfordert einen Gesichtskreis, der nur durch die Arbeit und Besinnung von Geschlechtern geschaffen, in der Gegenwart aber kaum vom Einzelnen erreicht werden kann. Die Masse hält am Hergebrachten fest und läßt gern solchen freie Hand, die den Schulglauben verteidigen, ohne sich um den Einblick in die vorwärtsstrebende Richtung zu bemühen. Auf diese Art entsteht eine öffentliche Meinung, gegen die aller guter Wille nicht aufkommt.

ENTWICKLUNG.

Die bisherige Kunstgeschichte wird, wie gesagt, zum guten Teil als Beschauerforschung zu verwerten sein; sie hat sich viel mehr vom Beschauer und den Quellen leiten lassen als von den Sachen selbst. Quellen und aussagende Persönlichkeiten, nachdem man ihr Verhältnis zu den künstlerischen Werten, ihre Wesenszüge festgestellt hat, auf Entwicklung hin betrachten, heißt eine Geschichte des künstlerischen Geschmackes schreiben und dabei von Werten nach Ort, Gesellschaft und Zeit ausgehen. Dies wird natürlich unter dem Gesichtspunkte geschehen müssen, daß man zugleich den jeweiligen Künstler einesteils mit als Beschauer, zum andern Teil mit seinem Werk als Gegenstand der Beurteilung im Auge hat. Die Persönlichkeit des Beschauers wird dadurch so vielseitig nach dem Wesen beleuchtet, daß die wertvollsten Früchte für die Fragen der Kunstförderung mit Bezug auf die Gegenwart abfallen müssen.

Und wie steht es nun mit der Entwicklung? Wird die Gegenwart, soweit die Zukunft in Betracht kommt, nicht auch hier wieder einen Fehler im Verfahren darin begehen, daß sie unbekümmert um das festgestellte oder festzustellende Wesen des Beschauers aus bester „Überzeugung" darauf los „erzieht", das heißt, ihm im Wege zum Beispiel von Zeichenunterricht und Kunstgeschichte etwas einzutrichtern sucht, die Museen als Anstalten für den Unterricht in Kunstgeschichte, Ästhetik oder Archäologie einrichtet usw., wird sie nicht vielleicht gar dem Drängen der verschiedenen Erfinder unter den ausübenden Künstlern nachgebend, ihren Arbeitsstoff in den Dienst solcher Tagesströmungen stellen? Die Unsicherheit ist so groß, daß das Veraltete ebenso wiederkehren wie das Unerprobte angenommen werden kann. Gibt es einen einwandfreien Weg, auf dem wir sicher sein können der künstlerisch fruchtbaren Natur im Menschen gerade in jenen Keimen, Trieben und Früchten entgegenzukommen, die Entwicklung bedeuten?

Indem ich diese Frage stelle, muß ich sofort bemerken, daß man nachfolgend keine Antwort, sondern lediglich mehr als sonst in diesem Buche einen leeren Rahmen erwarten darf, der einst nach Jahrzehnten gemeinsamer Arbeit vielleicht durch die eine oder andere Antwort wird ausgefüllt werden können. Man lese inzwischen die Vorschläge Gilmans. Die Wissenschaft selbst muß sehr vorsichtig in solchen Vorschlägen sein. Sie kann dem tätigen Verweser eines Kunstförderungsamtes zunächst nur den Beschauer der Vergangenheit nach den entscheidenden Entwicklungszügen vorzuführen versuchen und dabei Beobachtungen an der Gegenwart verwerten.

Es gilt als ausgemacht, daß der philosophisch-historisch geschulte Philologe der berufsmäßige Erzieher sei. Gewiß, solange wir keine Schule besitzen, die dem Idealismus, begründet auf dem was war, nicht einen solchen des tatsächlichen Lebens entgegenstellt und die Arbeit

ähnlich planmäßig und gewissenhaft bis ins einzelne durchbildet, werden die Eltern sich scheuen, der humanistischen Ausbildung den Rücken zu kehren. Die toten Sprachen an sich könnten wir freilich zusammen mit dem Fremdworte leicht missen. Eine künstlerische Ausbildung z. B. als Grundlage wäre fruchtbarer. Mit der Heranziehung der einzelnen Fächer als Stützpunkt ist noch nicht gesagt, daß wir das einseitige „Spezialistentum" noch verstärken sollen. Laßt den Studierenden nicht mit Philologie, Geschichte und Philosophie beginnen, sondern ihn in einem Fache erst einmal tatsächlich beobachten lernen, dann wird ihm die philosophische Vertiefung, der historische Vergleich und die Erlernung von Sprachen nicht nur als zur Ausübung eines Berufes mit dem Blick auf das Ganze notwendig erscheinen, sondern er wird schon um der Möglichkeit des planmäßigen Denkens willen sich um alles das bemühen, was ihm der Humanismus heute zwangsweise nur zu oft als Selbstzweck eintrichtern muß.

I. FESTSTELLUNG.

Es wird sich auch jetzt wie in der Sachforschung darum handeln, zunächst festzustellen, was Entwicklung des Beschauers, bezw. wer oder was der Träger dieser Entwicklung ist. Jede Entwicklung beruht auf Kräften, solchen der natürlichen Beharrung, des Willens und des reinen Bewegungsdranges. Die Kräfte, die den Beschauer bestimmen, sind keine wesentlich anderen als in der Sachforschung. Nur besteht der Arbeitsstoff aus den Auffassungen, Überzeugungen, Maßstäben usf., die wir einmal den geschriebenen Quellen oder mündlich im alltäglichen Gebrauche befindlichen Urteilen entnehmen, also bereits in Worte gefaßt vorfinden. Sie wurden daher gern vorweg auch für die Erklärung der Denkmäler benutzt. Man denke an die Entwicklung der Forschung auf dem Gebiete der altchristlichen Kunst, über Cimabue und den Ursprung der italienischen Kunst, an den Einfluß eines Vasari auf die Kunstgeschichtsschreibung usw. und wird verstehen, daß die Feststellung der Entwicklungstatsachen der Beschauerforschung aus diesem unlösbaren Kitt von überlieferten Auffassungen und den selbständig erzielten Ergebnissen der Sachforschung die reichsten Kraftquellen erschließen wird. Vor allem dürfte die Loslösung des Beschauers vom Gängelbande der Macht, wie es Kirche, Staat und Bildung in orthodoxen, patriotisch-nationalen und sonstigen „Idealen" geschlungen haben, erst wohl verblüffen, dann aber die eigene Verantwortung wecken. Wir streben eben neuen, sachlich gerichteten Auffassungen zu.

Die bisherige Entwicklung der Kunstforschung ist nicht zu begreifen, wenn man nicht ihren humanistischen Ursprung und die Tatsache berücksichtigt, daß die Humanisten bis auf den heutigen Tag die Führung behalten haben. Das rührt in erster Linie von der Bindung der Bildung an die humanistische Unterlage und in zweiter Linie davon her, daß die Historiker und Philologen geschlossen jede Möglichkeit abwehren, den

Fachmann in einflußreiche Stellen gelangen zu lassen. In Österreich zum Beispiel wird kein Kunsthistoriker in ein nennenswertes Amt zugelassen, der nicht durch das Institut für österreichische Geschichtsforschung hindurchgegangen ist. Die Folge davon ist, daß die Beamten leicht Handlanger und die Lehrer kaum imstande sind, die Welt anders als von der Antike und Westeuropa aus anzusehen. Selbst den bedeutendsten Vertretern, wie Wickhoff und Riegl, fehlten mit dem Gesichtskreis auch die sachlichen Maßstäbe zur Beurteilung von Entwicklungen.

Die Feststellung des Beschauers der Entstehungszeit eines bestimmten Kunstwerkes oder Künstlers hat erst hier, also für die Feststellung der Entwicklung rechten Wert. Sie führt aus dem Gegenwartstandpunkte, den die Wesenswissenschaft eingenommen hat, heraus in das nach Ort, Gesellschaft und Zeit wechselnde Gefallen, jene Vorstellung von Wesen, Aufgabe und Ziel der Bildenden Kunst, wie sie in der Entwicklungszeit der Kunstwerke bei Künstlern sowohl wie bei der breiten Masse der Beschauer zu erkennen ist. Sie erklären, das heißt die jeweilig in der Aussage beobachteten Werte aus den auf den aussagenden Beschauer einwirkenden Lebenskräften verstehen lernen. Das ist der Weg der Feststellung in Entwicklungsfragen. Doch handelt es sich natürlich ebenso um allgemeine Aussagen, nicht nur um solche über bestimmte Kunstwerke und Künstler.

Von dieser Forschungsrichtung werden Fragen der Erziehung weitgehende Anregungen erfahren. Die geschichtliche muß durch grundsätzliche Einsicht ersetzt werden. Wie der Forscher die Werte des Kunstwerkes durch dem Wesen nachgehende Betrachtung erfaßt, so sollte der Erzieher den Zögling zunächst auf die in ihm liegenden Werte seines Wesens zu betrachten suchen.

Erklärung. Die Feststellung wird wieder auf Grund der in der Wesensforschung nachgewiesenen Wertgruppen nach deren Zusammenhang mit den Kräften von Ort, Gesellschaft und Zeit fahnden, also wieder nach dem Plane vorgehen, der oben S. 203 für die Sachforschung aufgestellt wurde, aber eben mit ganz anderer Fragestellung als in den Entwicklungsfragen der Sachforschung: nach der Beschauerentwicklung. Indem sie die Aussagen über Rohstoff und Werk, Gegenstand (Zweck), Gestalt, Form und Inhalt als Lebenszeichen für die im Beschauer wirkenden Kräfte der Beharrung, des Willens und der Bewegung nimmt, kommt sie zu jenen Tatsachen, mit denen die Entwicklungsforschung erklärend arbeitet. Ich muß gestehen, daß ich dergleichen Untersuchungen bisher nur als Lehrer angestellt habe. Bei Burckhardt und Justi wird man Versuche in dieser Richtung finden. Justi hat jedenfalls in seinem „Winckelmann und sein Jahrhundert“ den großzügigsten Anlauf zu dieser Forschungsrichtung genommen. Im übrigen muß vorläufig die Fragestellung genügen. Immerhin hat K. Neumann in einem Essay über Burckhardt (Neue Deutsche Rundschau 98, 378) nach den bewegenden Kräften seines Daseins gefragt. Es wird im Schlußabschnitt über den Betrieb der Kunstforschung zu zeigen sein, wie in einer der Geistes-

wissenschaften die Möglichkeit eines planmäßigen Vorgehens geschaffen werden könnte. Ich suche hier zunächst nur zu Ende zu denken, was ich in Verfolgung meines Lebensweges vor mir sehe.

Die Erklärung des Beschauers greift so tief in das Wesen aller Geschichtsforschung ein, daß sie eigentlich nur im Zusammenarbeiten aller Sachgebiete der Geisteswissenschaften möglich erscheint. Aber der Versuch, diesen schwierigen Weg zu betreten, muß doch von den einzelnen Fachgebieten aus gewagt werden, damit das Ziel wenigstens grundsätzlich nicht aus unserem Gesichtskreis verschwinde. Nur unverdrossen immer wieder erneutes Ansetzen unter Ausnutzung früher begangener Fehler, aber auch aller Griffe und Tritte, die festen Halt geboten haben, ermöglicht den Aufstieg zu planmäßigem Vorgehen.

Hier wäre eigentlich der Ort, ein Selbstbekenntnis abzulegen, sich selbst als Entwicklungsträger zu beobachten und die Kunde auf solche Bekenntnisse hin zu durchforschen. Unsere Fachliteratur weist kein Denkmal dieser Art auf. Springer zum Beispiel schrieb eine Selbstbiographie, keine Geschichte seiner künstlerischen Einsicht. Etwas Derartiges unternehmen, heißt wohl, eine neue Literaturgattung schaffen. Einen Versuch macht der Verlag Felix Meiner mit seinen Büchern, die Selbstdarstellungen nach den einzelnen Fachgebieten gegliedert geben. Handelt es sich in der wissenschaftlichen, auf überlegte Verfahren aufgebauten Erklärung in der Sachforschung um das möglichste Ausschalten von Einfällen, so sind in der Beschauerforschung gerade diese rein aus dem angeborenen Geist und Geschmack entspringenden oder durch Einwirkung reicher Erfahrung sprunghaft auftretenden Erklärungen Gegenstand der Untersuchung.

Die Durchdringung von Wissenschaft mit Annahmen jeder Art (Hypothesen, Theorien usw.) ist hier in ihrer befruchtenden Wirkung zu untersuchen. Man sagt, daß ich zum Beispiel mit solchem Vorgreifen stark anregend (heuristisch) gewirkt hätte. In Wirklichkeit erschloß mir ausdauernde Beschäftigung mit Denkmälern, die andere unbeachtet ließen, Kunstkreise, deren Vorhandensein bis dahin niemand geahnt hatte. Wenn man sich erst mit meiner Lebensarbeit als Ganzes etwas beschäftigen wird, dürfte die Verwunderung darüber, daß ich zumeist „intuitiv“ das Richtige traf, etwas ab- und die Anerkennung eines folgerichtig von der Absicht, die Möglichkeit der Kunst eines Cimabue zu verstehen, ausgehenden Weges etwas zunehmen.

II. SICHTUNG.

Die Sichtung der Entwicklungskräfte könnte in der Beschauerfrage von vornherein doppelt eifrig arbeiten, wenn sie das Ziel, die Ergebnisse für den Dienst einer Beschauerlehre möglichst klar und sachlich zurechtzulegen, vor sich sähe. Sie geht aber zunächst freilich rein sachlich vor, ordnet die Kräfte wieder wie in der Sachforschung nach Ort, Gesellschaft und

Zeit, so zugleich den Boden für die Beurteilung der eigenen Zeit und die Art vorbereitend, wie man den Beschauer der Zukunft heranbilden sollte. Aber freilich, Antworten kann sie vorläufig kaum geben, man mag sich auch hier wieder mit Fragestellungen zufrieden geben.

1. DIE KRÄFTE.

Die Kräfte werden in der Beschauerforschung nicht andere sein als in der Sachforschung. Die Beschauerkunde ist im Grunde die Geschichte der Maßstäbe, wie sie an die Bildende Kunst, nach Ort, Gesellschaft und Zeit wechselnd, angelegt wurden. Solche Ansichten über die Art, wie die Kunst ist oder sein sollte, sind denn doch etwas anderes als das tatsächliche Vorgehen des ausübenden Künstlers. Man denke an die Kirchenväter und die altchristliche Kunst, dann an die Kunstschriftsteller der italienischen Städte und wie verschieden die sachlichen Tatsachen aussehen, einerseits wie wir sie sehen und wie sie sich anderseits als Auffassung in diesen Köpfen gestalteten. Man halte einander entgegen die Urteile Vasaris und seiner Nachfolger, dann die der Ästhetiker und die von der Forschung allmählich nachgewiesenen Tatsachen von Kunde, Wesen und Entwicklung der Sachen. Reden läßt sich viel, ausführen? Bramante hat seinen Petersplan auch zuerst als Raumidee geschaffen und ihn dann in der Ausführung gehörig ändern müssen. Ich meine also, wir werden in Beschauerfragen auf eine breitere Schicht kommen, die einen ungebundeneren Flug der Gedanken zeigt, daher für die wirkenden Kräfte leicht kennzeichnender sein könnte als die Sachen selbst.

A. BEHARRENDE KRÄFTE.

Der Beschauer ist im Durchschnitt mehr den Willenskräften preisgegeben als der Künstler, in dem eine Eigennatur wirkt, deren stärkste Triebe die beharrenden Kräfte sind. Immerhin dürfen diese auch in der Sichtung der im Beschauer wirkenden Kräfte keinesfalls vernachlässigt werden. Man wird empfinden, daß wir hier an dem Punkt angelangt sind, an dem die allgemeine Kulturgeschichte uns mehr denn je einen festen Boden bieten sollte. Aber freilich, wo ist sie? Geschichte auf politischem Boden ist ja völlig irreführend, weil sie meist zeigt, wie es nicht gemacht werden darf. Der Beschauer als Lebewesen der Zukunft kann auf ihrem Boden weniger als auf dem aller andern Lebenswesenheiten herangebildet werden. Dafür kommen vor allem jene Kräfte in Betracht, die vorwiegend auf dem Beharrenden des Bodens, der Lage ruhen und von geistigen Strömen ausgehen, die aus Urzeiten nachwirkend auch heute noch nicht ganz ausgestorben sind.

a) Boden.

Sollen wir nicht auch in der Forschung über die Entwicklung des Beschauers von dem Boden, auf dem er lebt, ausgehen? Man sollte doch mindestens wissen, ob er für den Beschauer in der Vergangenheit eine

Bedeutung hatte, ihm bewußt war, ob er in der Gegenwart beachtet wird und ein Lichtblick in die Zukunft zu werden verspricht. Bringen wir dem jungen Menschen in der „Heimatkunde“ genug Verständnis für die Gestaltung der Erdoberfläche und die Rohstoffe in ihrer Bedeutung für eine bodenständige Kunst bei? Hat die Kunstgeschichte hier genügend vorgearbeitet? Sehen wir die heimischen Kunstwerke auf ihren Rohstoff und die Werkzeuge an, die in ihrem Werk entscheidend sind? Und fragen wir, ob sie vom Beschauer in Bestellungen und seinem Urteile genügend Beachtung finden? Der Stadtbau und die Landschaftskunst schreien nach solchen Aufschlüssen.

b) Lage.

Der Beschauer von heute sieht die Lage der Heimat viel zu wenig als einen Teil der runden Erdoberfläche. Er denkt noch zu sehr im Ausschnitt statt im Kugelumfange. Bahnen tiefer durch das Erdinnere sind noch nicht versucht, die Luftwege noch kaum betreten. Das künstlerische Denken aber ist ein kosmisches trotz aller Bodenständigkeit. Diese wird erst recht begriffen, sobald man sich der eigentlichen Wirklichkeit bewußt wird. Dann erst entstehen Maßstäbe, die den Blick schärfen für die Lage der Heimat und dessen, was sie war, ist und sein könnte, vor allen auch für das, was sie hätte sein können.

Ich schreibe diese Dinge in Amerika. Mir fällt auf, daß man es hier für gar so selbstverständlich hält, in den Fußstapfen der alten Kunst und Europas weiterzugehen, als wenn gar nichts zu beachten bliebe, was auf den Boden Amerikas Bezug hat. Die Reichen sammeln und setzen sich in Paläste, die ihnen im Duft von Kunst und Blumen den italienischen Süden mit einem Einschlag westeuropäischer Spätzeit vorgaukeln. Sie bauen nach wie vor Kapitole in Stile von Nîmes, Hellas und Rom und beachten ihre eigenen bildenden Künstler gönnerhaft. Kaum haben sie etwas für den Stadtbau und die Landschaft übrig. Können auf solchem Boden neue starke Keime zur Entfaltung kommen? Da ist es ja fast in Europa besser, wo die „Künstler“ tobend die Zügel selbst in die Hand genommen haben und nun mit der Gesellschaft machen, was sie wollen. Der Durchschnittsgebildete in Amerika kennt die führenden Künstler der Gegenwart im eigenen Lande kaum.

Man sollte erwarten, daß die große Vormachtstellung, die Amerika errungen hat, dazu führen könnte, die Eigenart des Bodenständigen schärfer ins Auge zu fassen. Leider aber gehören die Eingeborenen-Sammlungen noch in das Gebiet der Ethnologie, werden daher auch nicht im Zeitgeiste lebendig.

c) Geistige Urströme.

Wissen wir eigentlich, welche geistigen Kräfte im Wesen der engeren Heimat wirksam sind? Ist „Heimat“ für uns nicht viel zu sehr Gegenstand des Fühlens, Glaubens und Sehnens? Wenn wir die Verfahren

fänden, dieses bisher Unwägbare festzustellen und bewußt fruchtbar zu machen? Sobald wir den Beschauer der Bildenden Kunst auf solche geistige Neigungen hin beobachten lernen, die, beharrlich an Boden und Lage haftend, die Auffassung der anschaulichen Erscheinung bestimmen, wird ein Weg der Erkenntnis eröffnet, wie ihn Stadler bereits für die deutsche Literatur betreten hat. Die Neigung zur Heimat u. dgl. m. sind Züge, die eingeboren sind, daher von der Politik immer wieder mit Erfolg ausgebeutet wurden. Dagegen sind zum Beispiel der Drang des Nordens zur Ausbreitung nach dem Süden und große Wallfahrten zu bestimmten Orten als Gegenströmungen aufzufassen.

Man sagt, daß die Familien des Mittelstandes in Japan ebenso wie sonst überall in Not seien, aber den Rat, ihre stillen Schätze, das heißt die Werke der Bildenden Kunst ihres Hauses und ihrer Familie zu verkaufen, entrüstet ablehnen. Ja, wenn man sicher wäre, daß sie wohl gepflegt und gehütet würden, dann ginge es vielleicht. Das ist Liebe zur angestammten Überlieferung. In Wien haben alte Familien nur verkauft, um den Hungertod hinauszuschieben.

In das Gebiet geistiger Urströme gehört im Augenblick zum guten Teil auch das Überhandnehmen einseitiger Welt- und Geschichtsanschauungen, die eng mit einem bestimmten Rassenwesen verknüpft sind. So vermute ich, daß viel von der gegenwärtigen Neigung zu eingebildetem Hellsehen auf diesen wachsenden Einschlag, eine Art neuen Prophetentums, zurückzuführen ist. Wieviel davon freilich auf die Erziehung zur spitzfindigen Auslegung entfällt, bleibt zu untersuchen.

B. WILLENSKRÄFTE.

Der Beschauer der Bildenden Kunst ist mehr als in andern Lebenswesenheiten abhängig von dem, was Hof, Kirche, Bildung und öffentliche Meinung als gegeben behandeln, oder die träge Gewohnheit des politischen Denkens als selbstverständlich hinnimmt. Wollen wir nicht versuchen, uns auf Wesenheiten einzustellen und daraufhin einen neuen Willen auszubilden? Die Menschheit von dem Glauben an die Notwendigkeit des politischen Denkens befreien und sie einstellen auf die für sie als Ganzes entscheidenden sachlichen Notwendigkeiten, das hieße den Weg der Heilung von unzähligen, geistig und seelisch unwürdigen Gebrechen suchen. Indem die Politiker am Ende des Weltkrieges das nationale Prinzip neuerdings zum bequemen Nasenring der Völker Europas machten, statt es endlich den höchsten Gütern zuzugesellen und dem Alltagsgezänke zu entziehen, haben sie auf Jahrhunderte neuen Gewitterstoff aufgehäuft und so der Politik einen vielversprechend fruchtbaren Boden geschaffen. Hoffentlich wird dadurch nicht auch noch in den Vereinigten Staaten Unfrieden gesät.

Die Erziehung zur Kunst bedeutet insofern einen Teil einer überaus wertvollen Arbeit, als sie Achtung für Sachen erweckt, die um ihrer selbst willen, das heißt aus ihrer innern Natur heraus entstanden sind.

Indem sie das Verständnis für die beharrenden Kräfte, die des Willens und der Bewegung weckt und sie abwägen lehrt, arbeitet sie dem Leben in einer Richtung vor, die in die Tiefe führt und einen Grund schafft, der verläßlicher ist als Besitz und Macht, um die sich alle Politik dreht. Sie zeigt, daß der Kern des eigenen Innern im Kampf ums Dasein entscheidend und unveräußerlich ist.

Eine Gesellschaft ohne Politik scheint manchem eine Unmöglichkeit. Meine Erfahrung im Gebiete der Bildenden Kunst ist die, daß im allgemeinen da, wo keine Politik gemacht wurde, die Kunst sich entwickelte und überall da, wo die Politik im Vordergrunde stand, „Geschichte" im landläufigen Sinne zu schreiben ist.

Die Auflockerung des bodenständigen Denkens und Fühlens zugunsten einer Gesellschaft, die den Erdkreis umfaßt, kann nur auf sachlichen Boden erfolgen. Wenn jedes Land für sich schafft in dem Bewußtsein, seine Eigenart für die Erkenntnis des Ganzen, Allgemeinen und das Werden eines menschheitswürdigen Gesamtzustandes einzusetzen, wenn die Politik auf allen Gebieten dem nüchternen Verständnis für diesen Gesichtskreis weicht, dann erst werden wir den ersten Schritt zur Gesundung von dem schweren Krankenlager getan haben, auf das uns — uns alle zusammen — die letzten Jahrhunderte und der Weltkrieg, seine Ursachen und Wirkungen, geworfen haben. Das gilt auch für den Beschauer im Gebiete der Bildenden Kunst: denn das Hinnehmen, ja Bewundern von Denkmälern, die nichts als Marterzeichen des Machtübermutes sind (Rubens' Maria Medici-Folge), ist nur möglich, solange die politische Geschichte das Wort hat. Deshalb braucht man die Barockkunst noch nicht wie Jakob Burckhardt von vornherein als unkünstlerisch zu verwerfen oder so willkürlich mit der Bildenden Kunst umzuspringen wie Lamprecht oder Spengler.

Politische Überzeugungen genießen gewisse Rechtswohltaten, auch in der Wissenschaft. Man geht vielleicht in dem, was dem Humanismus zugute gehalten wird, schon etwas zu weit; aber ganz unerlaubt sollte die Vermengung solcher Politik mit unlauterem Gebaren sein. Ein selten greifbarer Fall dieser Art ist an den Namen Ernst Herzfeld geknüpft. Man vergleiche 1. einleitend mein Mschatta und sein Vorgehen in Band I der Zeitschrift „Der Islam" samt meinen Antworten ebenda; 2. mein „Amida" und seine „Kritik", Orientalistische Literaturzeitung 1911, 397, dazu 506 und Altai-Iran, 96; 3. mein Armenienwerk und die verlogene Besprechung in Wasmuts Monatsheften, 1919, samt der Folge von Antworten von H. Glück; 4. den Aufsatz der Herren Herzfeld und Guyer im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXVIII, 193, samt der Antwort XLI, 125. Dazu meine Bemerkung Monatshefte für Kunstwissenschaft XII, 1919, 317; 5. gegen das Reisewerk des Instituts von E. Diez „Churasanische Denkmäler" im „Islam" XI (1920/21, 107f.).

Ein Beschauer, in dem so ausgesprochen böser Wille steckt, wie in diesem Professor der Berliner Universität, sollte zurechtgewiesen werden.

Aber in geisteswissenschaftlichen Fächern, die ohne Ordnung sind, ist der Gelehrte offenbar vogelfrei preisgegeben, wenn der Angreifer durch den Humanismus, und überdies durch seinen Gesellschaftskreis gedeckt ist. Man kann es entschuldigen, wenn jemand sich durch Einfälle auffällig in den Vordergrund drängt oder durch sein Temperament und falsche Berichte hinreißen läßt — ich habe solche Fälle unter dem Titel „Der Zustand unserer fachmännischen Beurteilung", Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1918, 36, 101 und 1919, 313, besprochen, — nicht aber fortgesetzte Böswilligkeit.

C. KRÄFTE DER BEWEGUNG.

Unsere Zeit ist reich an wechselnden Tagesneigungen. Soviel davon auch auf die Wirkung billiger Einfälle ohne Fachkenntnis zurückgeführt werden muß, bietet doch die Gegenwart ein ausgezeichnetes Versuchsfeld und leitet über zu Sichtungstatsachen, die zeigen, um wieviel die Dauer eines Ablaufs länger wird, je tiefer verwurzelt in beharrenden Kräften seine Ursachen sind und die Wirkungen immer wiederkehren, solange die Ursache besteht. Wenn wir, die Beschauer, zum Beispiel, einmal das Nordische in der griechischen Kunst, im Rokoko und unserer eigenen expressionistischen Kunst erkannt haben werden, dürfte es auch in den Künstlern klarer werden.

Das Kunstwerk bleibt, der Beschauer vergeht, macht den Nachgeborenen Platz. Der Beschauer gleicht in dieser Vergänglichkeit gewissen Rohstoffen der Bildenden Kunst, die bei kurzer Lebensdauer des einzelnen Denkmales doch tiefgreifende Wirkungen im Bleibenden ihrer Wesensart ausgelöst haben (Holz, Rohziegel u. dgl.: im Giebel auf Säulen, der Kuppel über dem Quadrat usw.). Man stelle solche Tatsachen gegenüber dem Nachwirken der einzelnen großen Persönlichkeit und wird erkennen, daß diese Betrachtungsweise, so wenig sie in der Sachforschung am Platze war, jetzt in der Beschauerforschung ihren großen erzieherischen Wert hat.

2. BESCHAUERLEHRE.

Sie wäre zu denken als eine auf Grund der Ergebnisse über die Vergangenheit und Gegenwart des Beschauers geführte rein sachliche Untersuchung über seine Ausbildung im Hinblick auf die Zukunft. Es träte also nunmehr zunächst die Forderung an uns heran, aus den Beobachtungen der nachgewiesenen Leitarten (Typen) der Beschauer jenen Beschauer herauszufinden, der ahnt, wie es sein könnte und sollte. Man darf nicht vergessen, daß aus den Kreisen der Beschauer, die eine Art leidenden Teil darstellen, zugleich der tätige, schöpferische Mensch, der Künstler, hervorgeht und alles, was wir für den Beschauer der Zukunft tun, auch dem werdenden Bahnbrecher der Tat zugute kommt. Künstler können wir nicht erziehen; aber indem wir das Dutzend heranbilden,

entgleitet unserer Hand zugleich der eine, der uns Glaube, Hoffnung und Liebe zugleich bringen kann.

Die Kunst verlottert zeitweilig vollständig und dünkt sich dabei doch Herr, weil sie sieht, daß es durchaus an Sicherheit im Einschätzen der Leistung fehlt. Wenn der Schwarze erfährt, daß seine Leute im Pariser Café mit weißen Frauen zusammensitzen und der schwarze Soldat in Europa die gleichen Rechte wie der weiße genießt, dann begehrt er in Afrika ebenso wie in Amerika auf. So weit sind wir heute mit der schwarzrassigen Art unter unsern „Künstlern". Sie erklären für Kunst, was ihnen in den Rahmen ihrer Nichtigkeit paßt, schaffen sich einen Kreis von Anbetern und lassen sich dann von ihnen lorbeerumkränzt durch die leichtgläubige Welt tragen. Ein Künstler, der nicht weiß, wie der Erfolg gemacht werden muß, kann mit all seiner eingeborenen Wertigkeit dienen oder auch verhungern. Das gilt ja nicht nur für die Kunst. Ist der Beschauer und sein unselbständiges Urteil daran nicht mit schuld?

Was dieser oder jener über Kunst und Künstler sagt, ist zumeist mehr für ihn selbst als für die Sache kennzeichnend, von der er spricht. Unsere Zeit ist nur zu oft geschäftig, Form ohne Inhalt (Effekt) glänzend zu entwickeln und sich durch den Mißbrauch der persönlichen Freiheit über alle sachliche Gebundenheit hinwegzusetzen. Das heutige Europa richtet die Welt zugrunde, nicht nur sich selbst. Mit maßlosen Forderungen gegeneinander, ohne jede schöpferische Leistung glaubt es zeigen zu können, wie es gemacht werden muß. Und doch hat Europa vorläufig, scheint mir, nichts, das aus sich heraus fruchtbar würde.

Die Wesenswissenschaft im Gebiete der Sachforschung wird die Vorstellung geweckt haben, daß es nicht eine Art Kunst gibt, wie uns die humanistische Ästhetik glauben machen wollte, sondern unzählige Arten. Nur die Enge des Gesichtskreises konnte den Glauben an ein Ideal der Kunst aufkommen lassen. Das besteht vorläufig im Leben ebensowenig, wie ein Idealstaat, ein Glaube, ein Recht usw. Daher kann auch „Entwicklung des Beschauers" nicht das Erfassen des Verlaufes auf eine bestimmte Art hin bedeuten, sondern lediglich das Darlegen der das Kunsturteil bestimmenden Kräfte, ihres Wandels und ihres innern notwendigen, von der Geschichte unabhängigen Zusammen- oder Gegeneinanderwirkens in den künstlerischen Werten. Es kann sein, daß die Zukunft bei gleichmäßig erreichter Reife der Menschheit ein Wesen der Bildenden Kunst als das Wünschenswerte gemeingültig hinstellt; vorderhand stehen wir noch auf geschichtlichem Boden und es fragt sich nur, ob wir die Verfassung von Kunstlehren solchen, die an sich glauben oder sonst einer alleinseligmachenden Richtung zuschwören, überlassen, oder selbst anfangen sollen, in dieser Richtung vorzusorgen. Die Hauptsache ist, den unbefangen Dreinschauenden sachlich zu leiten, ihm keine Richtung aufzuzwingen und seinen Eigengeschmack zu achten. Heute ist es üblich, diesen derart zu ertöten, daß er den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sieht.

A. HERANBILDUNG DES BESCHAUERS.

Unsere Schulen legen viel Gewicht darauf, den Nachwuchs im Zeichnen, sei es in treuer Wiedergabe eines Geschauten, sei es in der technischen Fertigkeit bis hinauf zum „künstlerischen" Schaffen vorzubilden. Das geht uns im Rahmen dieses Buches nichts an. Wohl aber gehört hieher, was unsere Unterrichtsämter trotz aller Kunsterziehungstage und alles Drängens geradezu absichtlich vernachlässigen: die Heranbildung des Beschauers am bereits bestehenden Kunstwerke im Wege der drei Grundverfahren: Beschreiben, Betrachten, Erklären.

In meiner Bildenden Kunst der Gegenwart findet man darüber S. 132 einen Abschnitt „Handzeichnung, Zeichenunterricht und künstlerische Erziehung". Es dürfte nicht notwendig sein, für das Lehren andere Pläne aufzustellen als für die Wesensforschung, also, wie man gern sagt, den didaktischen vom logischen Aufbau zu trennen — im allgemeinen natürlich und nur soweit die Heranbildung der Lehrer in Betracht kommt. Im Unterricht selbst wird doch jeder nach seiner persönlichen Begabung und Erfahrung und nach der Art seiner Zuhörer vorgehen. Im übrigen sei hier kurz folgendes gesagt:

Die Heranbildung des Beschauers durch Beschreibung führt ihn in die Kenntnis der Denkmäler ein. Nicht minder wichtig ist die Kunstbetrachtung. Wir haben bisher in allen Schulgattungen einmal den Zeichenunterricht und auf der andern Seite die Kunstgeschichte als im Unterricht notwendig oder berücksichtigenswert anerkannt. Neben beiden aber ersteht jene dritte Gattung, die weder genaue Wiedergabe oder künstlerische Übung, am allerwenigsten Geschichte in den Vordergrund stellt, sobald es sich um das Wecken einer Vorstellung von Kunst und Kunstverständnis auf allen Schulstufen handelt, sondern das Betrachten von bedeutenden Kunstwerken. Es ist darüber von mir und L. Potpeschnigg-Holtei so viel geschrieben worden, daß ich mich hier auf ein paar Worte beschränken kann.

Ich habe in der Wesenswissenschaft, als es sich darum handelte im Wege der Zergliederung (Analyse) in das einzelne Kunstwerk einzudringen, Stoff und Werk an die Spitze gestellt, habe dann zweitens den Gegenstand, drittens die Gestalt, viertens die Form und fünftens den Inhalt folgen lassen. Auf diese Weise suchte ich vom äußerlich Greifbarsten und den angewandten Mitteln zur Erkenntnis jenes Dranges zu gelangen, in dessen Dienst sie stehen. Solche Übungen in der Form von Frage und Antwort durchgeführt, sollten auf allen Stufen zur Schärfung des anschaulichen Denkens vorgenommen werden. Sie hätten unmittelbar an den Anschauungsunterricht der untersten Schulstufe anzuschließen, wobei es dem darin planmäßig vorgebildeten Lehrer zu überlassen wäre, welche Auswahl mit Bezug auf die Fassungskraft der Schüler zu treffen sei. Man wird anfangs kaum über die gegenständliche Beschreibung hinausgehen, dann in die Erfassung der einzelnen Gestalten einführen

und mit Übungen über Rohstoff und Werk überleiten auf Formfragen. Bietet sich auf diesem Wege der seelische Gehalt als Schlüssel, dann mag er andeutend mit hereingezogen werden. Sonst bleibe er der Hochschule vorbehalten. Mein erster Versuch mit Schülern ist in der Festschrift der Deutschen Oberrealschule in Brünn 1902 abgedruckt. Dann folgen Aufsätze in der Zeitschrift für Lehrmittelwesen und Pädagogik I, im Volksbildungsarchiv, III, 44. Vergleiche mein „Die Bildende Kunst der Gegenwart" 1907 und L. Potpeschnigg „Einführung in die Betrachtung von Werken der Bildenden Kunst" 1915, beide jetzt in 2. Auflage. Dazu mein „Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung" 1921.

Wichtiger ist heute die Frage nach der Berücksichtigung des erklärenden Verfahrens. Erziehung und Unterricht werden der Forschung solche Ergebnisse entnehmen, die geeignet sind, für das Verstehen des Lebens im ganzen und einzelnen wie der Bildenden Kunst im besondern Anregungen zu geben. Kritiker der Gegenwartskunst sollten wissen, wie verantwortlich sie in der Erfassung von Tatsachen der Lebensvorgänge sind und wie wichtig es ist, diese in ihrer Bedeutung für die Erkenntnis des Wesens der Kunst und ihrer Lebenstatsachen zu erfassen. Der Kritiker kann, wenn er sich bemüht, mit der Forschung im Zusammenhang zu bleiben, dieser sehr wertvolle Dienste leisten und anderseits von ihr wichtige Anregungen empfangen.

Der Gelehrte als Beschauer hat wie jeder Mensch das Recht, seine Meinung zu sagen. Der sachlich beobachtende Forscher erst recht. Er würde durch eine Gegenvorschrift um das gebracht, was für manchen das Beste, die Krone seiner Lebensarbeit ist: auszusprechen, was ihm ahnungsvoll als Zusammenhang in der Wesenheit, die er Jahr um Jahr selbstvergessen beobachtet hat, aufgegangen ist. Es ist menschlich zu glauben. Sobald man seine persönliche Überzeugung von der Welt der Tatsachen streng auseineinderhalten gelernt hat, kann der Forscher zwischen beiden, wie zwischen Arbeit und Muße hin- und hergehen. Als Beobachter stellt er Tatsachen fest, als Beschauer enthüllt er sein Eigenwesen. Wir müssen dieses kennen, um ihm im einzelnen Falle abwägend gerecht werden zu können.

Tun unsere Museen etwas für die Heranbildung des Beschauers? Vorläufig stehen noch die Tatsachen der Denkmalkunde im Vordergrunde ihrer Einrichtung, Wertfragen sprechen bei der Erwerbung mit, sind kaum da und dort versuchsweise für Ausstellungen benutzt worden. Man ist noch nicht über die Zeit des Zusammenraffens hinaus. Erziehungsfragen werden erst dann nicht mehr als kleinliche Schulmeisterei empfunden werden, wenn man Sachentwicklung und Beschauerentwicklung und deren Voraussetzungen in der Denkmalkunde und der Wesenswissenschaft am Kunstwerke erkannt hat, alle diese Richtungen neben- und auseinander denkt und danach Einrichtungen trifft, die je nach Umständen der einen oder andern Richtung gerecht werden. Nur die Sucht, Originale zu erjagen, bringt unsere Museen heute noch um die Möglichkeit der nötigen

Gesinnungsreife. Die Gier des Jägers, Beute zu machen, verträgt sich nicht mit dem selbstlosen Denken des Forschers. Wir haben heute so bezeichnende Arten von marchandsamateurs, die zugleich Bücher schreiben und Schlagworte ausgeben, daß es wohl einmal dafür stehen könnte, sie als Beschauer zu kennzeichnen. Über Museumsfragen mehr unten in dem Abschnitte über den Betrieb des Faches.

Was voranstehend gesagt wurde, gelte bereits als Vorsorge für die Zukunft. Doch sei im besonderen noch ein Punkt herausgehoben, der vor allen andern Beachtung verdient. Es ist sicher, daß wir das, was in Wesen und Entwicklung der Bildenden Kunst als entscheidend und für die Zukunft beachtenswert erkannt wurde, nur durch den Träger der Entwicklung, den Künstler, und seine Wurzeln in Boden, Gesellschaft und Zeit erreichen können. Unsere Künstler, bezw. deren Nachwuchs zur Erkenntnis der beharrenden Kräfte und der Bedingungen jeder Bewegung, jedem Willen gegenüber zu eigenen Überlegungen auf Grund des Kunsterlebnisses und persönlicher Eigenart zu bringen, das allein wäre die Aufgabe im Rahmen einer Beschauerlehre, die damit rechnet, daß unter den Beschauern auch der Künstler sitzt.

Die eigentlich fachmännische Ausbildung der Maler, Bildner, Baumeister usf. müßte nach den Wesenswerten aufgebaut und gezeigt werden, wie natürliche Entwicklungen durch Willenskräfte gefördert oder gehemmt werden, je nachdem sie mit der Entwicklung gingen, oder die vorhandenen Werte willkürlich in den Dienst der Macht zwingen. Wenn wir unsere Erziehung in allen Lebenswerten auf diese Art vom geschichtlichen auf den Boden von Wesen und Entwicklung umstellten, würden die orientalisch-semitischen Zwangsvorstellungen im Aufbau unserer Gegenwartsgesinnung mit der Zeit zu überwinden sein. Vorläufig freilich ist das einzig verläßlich durchgearbeitete Verfahren der Erziehung noch immer das humanistische und man wird vorsichtig darin sein müssen, es fallen zu lassen, bevor nicht z. B. auf dem von mir gewiesenen Wege neue, sachliche Grundlagen geschaffen sind. Aber das hat Weile, erst muß die Forschung selbst in den Verfahren auf festen Füßen stehen, dann erst können wir vorsichtig auch an die Umbildung des Erziehungswesens herantreten. Entwicklungen dieser Art können nicht gewollt und sofort sprunghaft durchgeführt werden.

Es ist wiederholt betont worden, daß die Kunstforschung in ihrem Wesens- und Entwicklungsteil schon bei der Beschäftigung mit den Sachen von der Gegenwart auszugehen und ihren Blick auch auf die Zukunft einzustellen haben wird. Die Beschauerforschung darf nicht übersehen, daß sie bei aller selbstlos wissenschaftlichen Zurückhaltung schließlich und endlich doch auch in das tätige Leben des Tages einzugreifen und in der Verwaltung bei Dingen mitzureden hat, die wirtschaftlich von Bedeutung sind.

Die Bewegung im Gebiete einer Neubegründung unseres Schulwesens hat zum guten Teile mit dem Rufe nach künstlerischer Umbildung unseres Denkens begonnen. Die Kunsterziehungstage gaben dieses Streben weiter an eine ganz allgemein auftretende Neigung, mit dem bisherigen Vorgehen zu brechen, beziehungsweise durch Versuche auf Wege zu kommen, die eine Besserung versprechen. Wenn dabei die „künstlerische Erziehung" den Reigen nicht nur zufällig eröffnet hätte, dann könnte, was im vorliegenden Buche vorgeschlagen wird, vielleicht auch für unser Erziehungswesen grundsätzlich von Bedeutung werden.

B. HERANBILDUNG DES WISSENSCHAFTLICHEN BEOBACHTERS.

Dieses Buch ist u. a. geschrieben, um der Neigung der Zeit, Geschichtsforschung durch Geschichtsphilosophie zu ergänzen, einen Keil vorzuschieben. Wir haben Wichtigeres zu tun. Noch sind die Sachen nicht planmäßig um ihrer selbst, ihres Wesens willen betrachtet, noch begnügen wir uns bei Erklärungsversuchen viel zu sehr mit Schlagworten (historischen Typen, Stilen u. dgl.), denken nicht den Wesenswerten nach Ursache und Wirkung im Verein mit den im Verfahren ähnlich aufgebauten anderen Fachwissenschaften nach. Man lese nur Bauers „Einführung in das Studium der Geschichte", 1921, um vollkommen klar zu sehen, daß Sach- und Beschauerforschung, Ausbildung des forschenden Beobachters und des künstlerisch formenden, eigenberechtigten Beschauers nur für die unterste Schicht, die Kunde, nicht auch für Wesen und Entwicklung getrennt sind. Hier muß eben noch alles gemacht werden und das kann kein einzelner, das können für jedes Fach gesondert nur Forschungsinstitute, wie ich unten eines für Bildende Kunst vorschlage.

Die wichtigste Forderung in der Ausbildung des Beobachters ist gerade das, was unsere Geschichtsforschung mißachtet, nämlich, daß er sich von aller Philosophie fernhält und das, worauf es ankommt, die Verkettung der Tatsachen allmählich fachmännisch ebenso nüchtern durchführen lernt, wie die philologisch-historische Methode der einzelnen Tatsache unfachmännisch beizukommen sucht. Dies geschieht dadurch, daß er planmäßig auf Grund des sichtenden Vergleiches vorgeht und nicht durch willkürliche Auswahl, das heißt Auffassung der Sachen und durch von Quellen überlieferte Ansichten Stellung nimmt. Das neue Verfahren läuft eben gerade darauf hinaus, dieses Auswählen so weit als nur möglich vom Beobachter abzuschieben, ihn durch eine planmäßige Wesenswissenschaft und Entwicklungsforschung auf das Notwendige einzustellen und unabhängig von sich als Beschauer zu machen. Wie harmlos man sich über diese wichtigen Fragen verbreiten kann, lese man bei Bauer, S. 16, nach. Nicht um ein nachfühlendes Erklären von Einzeltatsachen handelt es sich in der Wissenschaft, sondern um ein sachliches Vorbereiten des geistigen Erbes im Hinblick auf die Forderungen der Gegenwart. Sieht man das ein,

dann wird man bald auch aufhören, wissenschaftlich im Begriffe der „Geschichte“ zu schwanken.

So wenig wie ich es in der Sachforschung mit der Heranbildung des ausübenden Künstlers, so wenig habe ich es hier mit der künstlerischen Ausbildung des Beschauers zu tun. Bernheim, Tietze und jedes Handbuch der Geschichtsforschung gibt dafür unter dem Schlagworte „Darstellung“ Anweisungen. Vergleiche dazu auch Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte I, 5. Der Beschauer als schaffender Künstler geht frei seine eigenen Wege.

Anders soweit es sich um den „Kritiker“ handelt, das heißt denjenigen, der zu neuen Forscherarbeiten Stellung nimmt. Bei ihm muß die Heranbildung des wissenschaftlichen Beobachters nachdrücklich eingreifen. Man kann es Philologen und Historikern zugute halten, wenn sie aus einer neuen Arbeit Einzelheiten herausgreifen und sich auf diese Art mit Vorliebe lediglich beim Nachweis von Irrtümern befriedigen. Anders der Fachmann. Er muß das Ganze ins Auge fassen und dazu planmäßig Stellung nehmen; tut er das nicht, so verrät sich darin gewissenlose Schwäche als Kennzeichen eines Beobachters, der entweder leichtsinnig oder unwahr und einseitig sein will.

Die Kunstgeschichte von heute ist freilich hervorgegangen aus den Geleisen, die der Florentiner Vasari gelegt hat, nur ist sie jetzt ebenso ausgesucht auf ein Europa ohne Namen eingestellt wie jener auf Florenz und die Viten der einzelnen Meister. Es könnte also mehr der Reiz billiger Abwechslung sein, der heute ihre sogenannte Methode bestimmt, als aus dem Wesen des Faches entspringende Schlußfolgerung. Noch vor wenigen Jahren konnte man sagen, daß sich die Ziele und die Methode Vasaris bis in unsere Tage erhalten hätten, seither erst die wahre Methode in ihr Recht getreten sei (Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen XXIV, 1903, 162). Das eigentliche und wichtigste Substrat der Geschichte der Kunst sei die Entwicklung der formalen Darstellungsprobleme, und daß man diese nach dem entwicklungsgeschichtlichen Prinzip untersuchen muß. Man sieht aus der Art, mit der hier die Darstellung — im Sinne der Sachforschung — betont ist, wie einseitig sowohl das Wesen der Bildenden Kunst und gleichzeitig die bestimmenden Kunstkreise gesehen sind. Nicht einmal für den Süden, in dem neben dem Bauen tatsächlich das Darstellen den Ausschlag gibt, kann der Satz gelten. Wer das Ganze der Kunst im Auge hat, also der Forscher, nicht der Philologe oder Historiker, der wird verstehen, warum ich in diesem Ganzen das strenge Auseinanderhalten des Ostens und Nordens vom Süden und Westen verlange.

Ich nehme jetzt nur scheinbar lediglich aus Grundsatz den Standpunkt ein, die Entwicklung einmal vom Norden aus anzusehen. In Wirklichkeit ist diese Auffassung das Ergebnis einer unermüdlichen Lebensarbeit. Wissenschaftlich erzogen in dem Glauben an Rom und die ausschlaggebende Rolle der Südkunst ging ich im Jahre 1885 nach Rom und dann

1888 angeregt durch Forschungen über den Ursprung der Kunst eines Cimabue, nach Konstantinopel. Als ich die Denkmäler, die ich suchte, dort nicht fand, wanderte ich weiter nach Kleinasien, Syrien und Ägypten, dann nach den Hinterländern Mesopotamien und Armenien. So landete ich in Iran, das mir den Weg zurück — nach dem Norden wies.

Glaubt man noch immer, daß ein solcher Lebensweg durch eine vorgefaßte und dann hartnäckig festgehaltene, von manchen heute noch für aberwitzig angesehene Überzeugung eingegeben sei, der Verfasser nicht vielmehr als Werkzeug der Wahrheit sich unbewußt an einem roten Faden durch die Irrgänge der Kunstgeschichte hindurchgearbeitet hat? Wir Nordeuropäer haben die Pflicht, den Weg, den ich in seiner ganzen Strecke als erster einschlug, zurückzulegen, wenn wir aus den Schlingen, die uns Kirche, Hof und einseitige Bildung gelegt haben, herauskommen und endlich geistig frei auf eigenen Füßen stehen wollen.

Manche, die hie und da einmal die Mühe nicht scheuten, meinen Arbeiten trotz ihres vorläufig noch außerhalb des breitgetretenen Weges der Kunstgeschichte liegenden Feldes nachzugehen, haben sich, wie gesagt, in dem Sinne geäußert, daß ich öfter das Richtige trotz unzulänglicher Beweise getroffen hätte. Das kommt nur daher, weil ich stets ehrlich mit den Tatschen gerungen und nie mit einer vorgefaßten Meinung über sie hergefallen bin. Wie oft habe ich den Gegnern den Weg, den sie gegen mich einschlagen mußten, ausführlich dargelegt, nur um ihnen zu zeigen, daß ich ihn gegangen war, aber durch die Tatsachen gezwungen, ihn schließlich doch verwerfen mußte. Zumeist handelte es sich um die Frage Rom, Byzanz oder Orient. Es scheint, daß mich mein durch die Tatsachen geleiteter Instinkt selten irregeführt hat — aber darüber wurden der Gegner, von denen manche schon aus Rechthaberei nicht nachgeben wollten, nicht weniger.

Das dürfte sich wohl ständig wiederholen, weil der sittliche Mensch, der notwendig seinen eigenen Weg gehen muß, stets einen harten Kampf auszufechten hat mit denen, die im Glauben an Macht und Besitz geeinigt sind.

Belege: Der Kampf begann mit „Cimabue und Rom“. Kein Kritiker sah das wertvolle Ganze, jeder holte sich einen Irrtum im einzelnen heraus. Ich könnte dazu eine lange Liste geben. — Alexandrinische Weltchronik 202. Vergleiche Armenienwerk 59, Monatshefte für Kunstwissenschaft XII, 1919, 313, Repertorium für Kunstwissenschaften XLI, 1918, 125, und anderes.

Während der Niederschrift der letzten Abschnitte dieses Buches hatte ich Gelegenheit zu beobachten, welch ernste Absichten in Nordamerika in allen Zweigen der wissenschaftlichen Arbeit am Werke sind. Laßt nur Amerika, in dem die Nation Privatsache, der Staat nur um der Ordnung willen das verbindende Gemeinsame ist, in der Wissenschaft selbständig, etwa im Sinne dieses Buches Richtung nehmen und das veraltende Europa mit seinem verhängnisvollen Nationalitätenprinzip, das die Kräfte

und Mittel zersplittert und alles Denken der Politik ausliefert, wird bald auch in der geistigen Führung zurückgedrängt sein. Ich sehe, wie die Kollegen in Amerika gewissenhaft arbeiten und weiß, daß Begabung genug da ist, den neuen Wegen gerecht werden zu können. Möchte Amerika bewahrt bleiben vor Gesetzen, wie sie jetzt da und dort von einzelnen, einseitig gerichteten Gesellschaftskreisen beantragt werden, etwa von solchen gegen die freie Forschung — so wendet man sich gegen das Aufwerfen von Entwicklungsfragen und solche der Eugenik, oder gegen die Kritik der jeweiligen Regierung an höheren Schulen. Das würde das Grab der amerikanischen Freiheit und jener Gesinnung werden, die so vielversprechend für die Zukunft ist. Wenn auch noch Amerika, dessen Wissenschaft bisher gern in den europäischen Fußstapfen weiter zu gehen suchte, in diesen Kinderschuhen stecken bleibt und dazu auch noch all die Engherzigkeit der Höfe, der Kirchen und des Humanismus übernähme, dann könnte man im Glauben an die Menschheit verzweifeln.

Mancher wird es als einen Einbruch in das Allerheiligste empfinden, wenn ich sage, der Fachmann könne ganz unphilologisch und unhistorisch im Sinne nicht der Feststellung, wohl aber der Verknüpfung von Tatsachen vorgehen und doch wissenschaftlich fester stehen als alle Philosophen, Philologen und Historiker zusammengenommen (vergleiche mein „Kunde, Wesen, Entwicklung", 267). Eine solche Stellungnahme gilt wohl heute noch auf der ganzen Welt als Herausforderung. Man sollte meinen, der Kolumbus, der dieses Ei auf den Tisch stellt, dürfte doch vielleicht in Amerika möglich sein. In dem heute so durch und durch unvernünftigen Europa ist gegen die geschlossene Mehrheit der Dutzendhumanisten nicht aufzukommen. Ich habe Lagen erlebt, in denen sogar die Naturforscher ohne aufzumerken den philologisch-historischen Leithammeln der Akademie beistimmten. Man ist in Europa müde und ahnungslos. Amerika sollte, was es seiner jungen Kraft verdankt, allmählich auch in geistige Führung umsetzen. Mit der europäischen Wissenschaft wird es das nie erreichen, damit nur ebenso geistig und sittlich stehen bleiben wie Europa selbst.

ACHTER VORTRAG:

BETRIEB DER KUNSTFORSCHUNG.

Nachdem in den vorhergehenden Abschnitten der Versuch gemacht worden ist, den Aufbau der Forschung über Bildende Kunst nach der Lebenserfahrung des Verfassers darzulegen, werden nun der derzeitige Betrieb zu betrachten und Vorschläge zu machen sein, wie er sinngemäß umzugestalten wäre, vorausgesetzt daß die von Macht und Besitz ausgebeutete Menschheit überhaupt noch Freude daran hat, sich mit Dingen zu beschäftigen, die einen nicht durch Notdurft und Leidenschaften verzerrten Menschen zur Voraussetzung haben. Ich kann diese Frage nur erörtern, wenn ich eine Welt vor mir sehe, die einig ist im Bedürfnis nach einer geordneten Verwaltung und Rechtspflege, völkische wie alle Glaubenssachen aber Gemeinschaften überläßt, die sich im Rahmen der notwendigen Ordnung frei bewegen. Ist einmal der Völkerfriede ohne die Herrschaft von Macht und Besitz auf Rechten und Pflichten begründet, dann erst wird eine Wissenschaft und eine Kunst möglich sein, die aufrichtig im Dienste der Gesamtheit tätig sind, das heißt nicht irgend welcher Art von Ausbeutern unterliegen.

Was für die Denkmalkunde mit der Einstellung auf das Ganze, für die Wesenswissenschaft im Rahmen des Allgemeinen, für die Entwicklungsforschung mit Bezug auf die Kenntnis der Lebenskräfte, endlich für die Beschauerbeobachtung im Rahmen von Ich und Gesellschaft alles verlangt wird, kann selbstverständlich kein Einzelner leisten. Aber sind darin die Forderungen der einzelnen Fächer, zum Beispiel der Forschung über Bildende Kunst übertrieben, gehen sie weiter als die Wissenschaft es verlangen muß? Ich denke, jedes Fach für sich ist ein unendlich reich verzweigter Arbeitskreis, bilden doch alle Fächer zusammen jene Innenwelt, die wir an Tiefe der Weite der Außenwelt, dem Kosmos gleichsetzen. So reich der Himmel an Sternen jener sichtbaren Welt ist, mit der sich die Naturwissenschaften auseinandersetzen, so unendlich tief sind die Gedankenreihen und -kreise, mit denen es die Geisteswissenschaften zu tun haben. Jede bildet ein Gestirn für sich. Der Unterschied ist nur der, daß wir den Großteil der Außenwelt nicht erreichen können, die Innenwelt dagegen wie unsere Erde besitzen. Ist es nicht Pflicht, diesen Besitz in seinen Äußerungen und deren Wesen genau zu kennen und

unser Leben in jeder Wesenheit so einzurichten, daß wir bewußt unter den Möglichkeiten zum Besten der Menschheit wählen? Ist die Bildende Kunst schon um ihrer großen wirtschaftlichen Bedeutung willen nicht wert, in Kunde, Wesen und Entwicklung, endlich in ihrer Wirkung auf Beschauer und Gesellschaft derart erforscht zu werden, daß wir hoffen können, dieses kostbare Gut wirklich richtig einzuschätzen?

Es dürfte daher erwünscht sein, wenn ich den letzten Vortrag auf die bisher getroffenen und für die Zukunft zu treffenden Einrichtungen des Betriebes einstelle. Ich habe es hier ausschließlich mit der Kunstgeschichte, nicht mit der Ausübung der Bildenden Kunst zu tun, also weder mit den Einrichtungen für das Lehren der Bildenden Kunst selbst in Kunstgewerbe- und Kunsthochschulen, noch mit den Veranstaltungen zum Blühen und Gedeihen von Ausstellungen, soweit sie wirtschaftlicher Natur sind.

Wenn die Menschheit erst daran denken wird, sich sachlich statt politisch einzustellen, dürfte ein Hauptgewicht darauf gelegt werden, für die einzelnen Wissenschaften mit vereinten Kräften Stätten zu schaffen, die, mit allen notwendigen Arbeitern und Mitteln ausgestattet, verpflichtet sind, Plan und Verfahren der wissenschaftlichen Arbeit auf der Höhe und jedem Gelehrten von Bedeutung zugänglich zu halten. Es wäre eine überspannte Forderung, heute schon eine Stätte für alle Wissenschaften zusammengenommen zu fordern oder auch nur die Naturwissenschaften da und die Geisteswissenschaften dort zu vereinigen. Möglich aber ist heute schon, den Anfang zu machen mit Forschungsinstituten für einzelne Fächer.

Die Forschung über Bildende Kunst entbehrt jedes wissenschaftlich überlegten Betriebes. Auf der einen Seite geht ein Staat mehr oder weniger die Wege des anderen, richtet sich ein Museum nach dem andern, sind die Lehrkanzeln an den Hochschulen nach dem hergebrachten Schimmel eingerichtet und bummelt ein Forscher wie der andere mehr oder weniger im gleichen Trott weiter. Auf der andern Seite wieder macht wenigstens an einzelnen Universitäten jeder große Geist, was er will, bespiegelt sich selbst auf seiner Lehrkanzel und kümmert sich den Teufel darum, ob dabei das wertvolle, ihm anvertraute Fach als Wissenschaft in der Achtung steigt oder er lediglich wie mancher von den Zeitungen gemachte Künstler im Munde aller Leute ist. Auf der einen Seite also ist zwar schließlich eine gewisse Einheitlichkeit da; aber diese besteht nicht im allen gemeinsamen Suchen nach einem wissenschaftlichen Aufbau der Forschung: das Einigende ist lediglich, daß alle zusammen auf die historisch-ästhetische Grundlage vereidigt sind und im übrigen auch in dieser Gruppe jeder Einzelne macht, was er will. Daß das Fach darüber in die Brüche geht, wissen viele; aber schließlich lassen Regierungen und Akademien, Fakultäten und öffentliche Meinung das als Wissenschaft gelten, ja verderben mit vereinten Kräften womöglich den, der dagegen ankämpft; also macht man so weiter, wie sich der

Schlendrian nun einmal, durch den Reiz der Kunstwerke erleichtert, eingebürgert hat. Diese können ja beim besten Willen in ihrer Wirkung nur mit größter Mühe unleidlich gemacht werden. Kann jemand Giorgiones Werke umbringen und wenn er auch noch so viele antike Schriftsteller zur Deutung heranzieht?

Schließlich aber ist es doch eines der wenigen sicheren Zeitgesetze, daß auch inmitten der liebsten Gewohnheits-, bezw. Willkürwirtschaft der Drang nach Änderung und neuer Ordnung keimt. Wir sind festgefahren und möchten den Karren gern aus den hemmenden Geleisen heben, auf Neuland bringen. Ich habe das in mannigfacher Weise zu tun versucht. Noch wehrt man widerwillig ab, schließlich aber wird man doch eines Tages vielleicht aufstehen und sich einmal mein Bemühen von gestern, die Erweiterung unseres örtlichen Gesichtskreises, insbesondere die Einführung von Ost und Nord ebenso besehen, wie jetzt die Vorschläge für Plan und Verfahren zur wissenschaftlichen Aufrichtung des Faches. In vielen dämmert schließlich doch der ernstliche Wunsch auf, die Kunstgeschichte nicht länger zum Spielball von geistreichen Einfällen herabsinken zu lassen, sondern von der überaus wertvollen Tatsache der Anschaulichkeit des geistig bedeutsamen Forschungsgegenstandes Vorteil zu ziehen und gerade in diesem Gebiete die ersehnten Pläne und Verfahren zu finden, die manchen andern Geisteswissenschaften voranleuchten könnten.

Die erste Notwendigkeit jeder wissenschaftlichen Zusammenarbeit ist die Einigkeit im Gebrauch der Schlagworte (Begriffe). Mein Vorschlag geht dahin, daß wir trennen in den Forschungsrichtungen zwischen Kunde, Wissenschaft und Geschichte, im Plan zwischen Bestand, Wesen und Entwicklung, in den Tatsachen zwischen Geschehen, Werten und Kräften, in den Sachen zwischen Denkmal, Kunstwerk und Lebenszeichen, in den Verfahren zwischen Beschreibung, Betrachtung und Erklärung usw., jenen Schlagworten, wie ich sie für die einzelnen Teilgebiete und Verzweigungen des Planes und für die verschiedenen Verfahren festzulegen gesucht habe. Pflicht jedes Gelehrten ist, die Schlagworte im Rahmen der Muttersprache zu suchen. Geschieht das nicht, dann geht Volkskraft verloren. Die Wissenschaft sollte alles daran setzen, am Gesunden des Volkskörpers mitzuarbeiten, auch verbürgt nur der Kampf mit dem eingeborenen Sprachgefühle die echte Klarheit des gewählten Schlagwortes. Ich möchte zum Beispiel eine englische Übersetzung dieses Buches womöglich nur aus dem angelsächsischen Sprachschatze durchgeführt sehen. Daneben können ja bei Fachausdrücken auch allgemein gültige lateinische oder griechische Schlagworte in Klammer eingefügt werden. Die Hauptsache ist, daß kein Forscher versäumen darf, seiner Muttersprache den Gewinn aus seiner Denkarbeit zukommen zu lassen.

Aber es handelt sich natürlich nicht in erster Linie um den bewußten Gebrauch von Worten. Jede Wissenschaft bedarf zwar eindeutiger Kennzeichnung ihrer Begriffe, aber diese ergibt sich eben erst mit der Klar-

heit über Plan und Verfahren. Ich weiß aus eigener Erfahrung nicht, wie weit die anderen Fächer der Geisteswissenschaften darin sind und die Forschung über Bildende Kunst von ihnen lernen könnte. Vorläufig habe ich nur aus meiner Erfahrung für das eigene Fach eine Klärung herbeizuführen gesucht. Einem Gespräche mit Professor Huntington von der Yale-University entnehme ich jedoch, daß auch z. B. die Anthropogeographen trotz Ratzel überlegen, wie sie zu einem wissenschaftlichen Aufbaue gelangen könnten. So reich an Anregungen jedes Fach an sich auch sein mag, muß es doch als Wissenschaft allmählich zu einer zielbewußten Erfassung seiner Aufgaben im Rahmen aller Wissenschaften kommen; dazu aber verhelfen ihm weder Regierungen, noch Akademien und Fakultäten, sondern fürs Erste lediglich ein sachlich klar gegliederter Betrieb, der irgendwie in jenem Mittelpunkte münden muß, auf den sich alle Teile, rechtlich oder sittlich bedingt, einstellen und von ihrem Platze aus mitarbeiten. Wie ich mir eine solche Lösung denke, soll den Schluß dieses Abschnittes bilden. Zunächst gilt es, planmäßig ins Klare zu kommen, wie der heutige Betrieb läuft (Kunde) und welche Bemühungen gemacht worden und zu machen sind, ihn mit Rücksicht auf Wesen und Entwicklung, Sache und Beschauer zu ändern.

I. KUNDE.

Es wird zunächst Rechenschaft zu geben sein darüber, ob es einen Aufbau gibt, der jedem einzelnen der ins Ungeheure angewachsenen Zahl von Fachleuten klar einen festen Platz in der Mitarbeit anweisen, bezw. zur Wahl stellen würde. Ich sehe hier ganz ab von der freizügigen literarischen oder Handelsbetätigung, gehe lediglich der wissenschaftlichen Berufsarbeit nach. Da ist es zunächst die Tatsache der außerordentlichen Vervielfältigung der Arbeit, mit der wir zu rechnen haben und die im wesentlichen zu einer Gliederung nach drei Gruppen geführt hat. Wir sehen diese Gruppierung vielleicht nicht klar genug, weil zwar die Museen und die Denkmalpflege einen großen Aufschwung genommen haben, die Hochschulen aber — sie, die ursprünglich die wissenschaftliche Führung hatten — daneben leider derart zurückblieben, daß sie heute fast nicht mehr als selbständige Forschungstätten in Betracht kommen. Sie züchten den Nachwuchs für Museen und Denkmalpflege und liefern dabei einen Überschuß an verfügbaren Kräften, der allmählich wirtschaftlich eine Gefahr wird, weil er einen Stellenhunger erzeugt, den weder Staat noch Gesellschaft jemals ohne Schaden für die völkische Wirtschaft stillen können. Ein Heer untergeordneter Beamter auf der einen Seite, andererseits eine noch größere Masse wissenschaftlicher Hungerleider ist die Folge davon. Sie werfen sich neuerdings auf die freie schriftstellerische Laufbahn oder werden Kunsthändler, beliebt sind auch Ehen zu gemeinsamer Bearbeitung des Faches. Die Einstellung aller auf ein gemeinsames

geistiges Ziel fehlt durchaus. Jeder macht was er will, das Fach als solches geht dabei völlig in die Brüche.

Die drei Arten von wissenschaftlichen Berufsarbeitern über bildende Kunst: Die Lehrer, die Denkmalpfleger und die Museumsbeamten, genießen vorläufig die gleiche Ausbildung, doch kapseln sich die Museumsbeamten und Denkmalpfleger womöglich schon auf der Universität für ihren späteren Berufsteil ein. Sie lernen die historische Methode, wählen danach eine Dissertation, eignen sich für das Rigorosum den Wissenstoff eines Handbuches an und treten selbstbewußt in eine gesellschaftlich lockende Laufbahn. Ihre Reisen beziehen sich gewöhnlich schon auf das Gebiet ihrer engeren Berufsarbeit. So übernehmen sie den Gesichtskreis ihrer Vorgänger, den sie im Laufe des Lebens zur Not an dieser oder jener Stelle etwas vorschieben. Das Pflichtgefühl, den ernsten Lebensnerv der Bildenden Kunst zu erkennen und gegen den Strom zu schwimmen, wenn dies nottut, hat selten einer. Sie glauben genug zu tun, wenn sie neben ihrer wissenschaftlichen Kleinarbeit vorübergehend geistreich Kritik an der Gegenwartskunst und der Fachliteratur üben.

Man frägt nun, wozu bezahlt der Staat diese Berufsklassen? Solange der Hof, die Kirche, der Adel, der Reiche in der Forschungsrichtung den Ausschlag gaben, war ja selbstverständlich, daß der Kunsthistoriker die Schätze bearbeitete, die diese Gruppen aufgehäuft hatten, sie pflegte und den Markt beobachtete. Daneben hielt er Vorträge fürs Volk, das eine Ahnung bekommen sollte von dem Werte dieses Kunstbesitzes. Es ist glücklicherweise nicht überall gleich bestellt um den Acker der Kunstgeschichte, aber man blicke um sich: die Sorte, die ich als das Dutzend geschildert habe, ist schließlich überall in mehr oder weniger herrschenden Gruppen zu finden. Sie ist bestrebt, die freie Forschung unter die Knute des Beamten und Strebers zu bringen.

Die Kunstgeschichte ist – ich nehme als Ausgangspunkt den Anfang des laufenden Jahrhunderts – amtlich ganz auf Denkmalpflege und Museum eingestellt. Die oben in dem geschichtlichen Abriß „Kunstgeschichte" mitgeteilten Strömungen treten alle als Innenzüge zurück gegenüber der äußerlich entscheidenden Tatsache, daß Staaten und Städte alles in ihre Museen und die Denkmalpflege stecken, den Gedanken an das Ganze der Bildenden Kunst aber völlig vernachlässigen, ja den Gelehrten womöglich als armen Narren kaltstellen. Die Folge davon ist die völlig gedankenlose oder willkürliche Einseitigkeit des Betriebes und daß man womöglich die Universitäten auch noch verpflichten möchte, Kunsthändler und Journalisten heranzubilden. Ich habe immer wieder beobachtet, daß wenn die Grundlegung auf der Hochschule, bevor sie „Spezialisten" ausbildet, versäumt, den Blick auf das Ganze und Allgemeine zu richten – von der Entwicklungs- und Beschauerforschung vorläufig zu schweigen –, sie von vornherein geistig verkrüppelte Kenner ohne weiteren Gesichtskreis heranzieht, die dann ihr Leben lang jeder Tagesströmung nachlaufen und die Erreichung unserer Aufgaben mehr hemmen

als fördern. Sie, die in Stadt und Land immer wieder auf die letzten Ziele von Denkmalpflege und Sammelwesen hinweisen sollten, sehen kaum den nächsten Zweck.

1. DIE WISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG.

Im allgemeinen gibt es für die Forschung im wissenschaftlichen Leben bei uns nur eine einzige Veranstaltung, die Akademie. Diese Oberhäuser der Wissenschaft sind ohne jeden planmäßigen Aufbau, nur zu oft Brutstätten der Willkür und Vergewaltigung, zumeist Verkörperungen der unvernünftigen Orthodoxie des Humanismus. Ich rede hier natürlich nur von den philosophisch-historischen oder philologischen Klassen. An die Stelle eben dieser Akademien hätten Stätten zu treten, an denen wirklich mit vereinten Kräften gearbeitet und aus dieser Arbeit heraus von Fachmännern über das entschieden wird, was dem einzelnen Fache nottut. Heute werden die Staatsgelder von den Philologen und Historikern verwaltet, ohne daß die Fächer etwas mitzureden hätten. In Zukunft müssen die Fächer das Wort haben und erst neben ihnen auch die alten hilfswissenschaftlichen oder Beschauerrichtungen wie Philologie, Geschichte und Philosophie. Sie mögen sich in gleichberechtigten Forschungsinstituten auftun, wie sie wollen.

An den Universitäten ist es nicht viel besser wie an den Akademien. Sie vereinigen in sich Forscher, die ganz im Fache aufgehen und das reichste Innenleben der Arbeit führen, und Professoren, die für einen bestimmten Beruf vorbereiten, an dem geisteswissenschaftlichen Teil der Fakultäten also die Lehramtskandidaten und die Beamten wissenschaftlicher Anstalten. Dabei kann im Betrieb immer nur eine Vergewaltigung der Forscher durch die Professoren herauskommen, weil letztere ihre Zeit für die Leitung der Geschäfte frei machen, während die Forscher eben arbeiten. Die eigentliche Ursache des Zurückbleibens der Geisteswissenschaften liegt so z. T. darin, daß die Universitäten in den Geisteswissenschaften zu stark auf die Einführung von späteren Beamten des Staates, zu wenig auf die Forschung selbst eingestellt sind. Dazu bedürfen wir eben eigener wissenschaftlicher Institute, an denen solche, die die wissenschaftlichen Kinderschuhe hinter sich haben, forschend auf Fachfragen eingestellt, rein in den wissenschaftlichen Aufgaben an sich weiterarbeiten. Manche Regierungen sehen das nicht ein, sie kennen nur Schulen, Hochschulen, die ihnen den Nachwuchs an Beamten liefern müssen, die Wissenschaft an sich, die geistige Führer ausbilden soll, halten sie als Brutstätte von unzufriedenen Neuerern womöglich für staatsgefährlich. Wozu denn auch, wir haben es in den Akademien ja ohnehin so herrlich weit gebracht. Wenn ich nachfolgend wieder die Forschung über Bildende Kunst in den Vordergrund stelle, so ziehe man dabei immer die anderen Geisteswissenschaften mit in Betracht.

Die „exakte“ Grundlage müßte in allen Geistesfächern neben der Denkmalkunde die planmäßige Wesenswissenschaft werden. Erst dann, das heißt wenn zum Beispiel die Kunstforschung sich die notwendigsten Grundlagen geschaffen haben, das rein Sachliche vom Beschauer getrennt und auch allgemeinere Fragen der Beziehungen zwischen Mensch und Welt angehen wird, dürfte die Zeit für die wissenschaftliche Erörterung einer „Kunstpolitik“ als der Wissenschaft zur Erreichung der Kunstziele gekommen sein (vergleiche Zeitschrift für Sozialwissenschaft V, 1914, 36). Ich behandle hier ja nur den Betrieb der Forschung. Vorläufig, das heißt so lange nicht einmal der Willkür des Einzelnen in der Auffassung vom Wesen der Kunst gesteuert ist, kann von Erweiterung der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen auf so nahe liegende Fragen gar nicht die Rede sein. Wenn ich eine Arbeit, wie die von Spranger über die Stellung der Werturteile in der Nationalökonomie (Schmollers Jahrbuch, 38 [1914], II, 33) in dem Glauben hernehme, ähnlich auch im Rahmen der Forschung über Bildende Kunst denken zu können, dann sehe ich erst, wie kindisch bisher auf diesem Gebiete gearbeitet wurde. Es muß wohl daran liegen, daß wir die im griechischen Denken begründete Einstellung auf das Schöne für Kunstwissenschaft ansahen und daher glaubten, solche auf das Wesen eingestellte Denkrichtungen dem Ästhetiker oder Philosophen überlassen zu können. Wie sehr wir der Sache der Bildenden Kunst damit wirtschaftlich und jedem einzelnen Gelehrten in der öffentlichen Zuerkennung eines sachverständigen Urteils schadeten, kommt uns vielleicht jetzt zum Bewußtsein. Nur so konnten in unserem Fache durch Einseitigkeit wertlose, ja auf die Dauer schädliche Richtungen übermütig werden und jeden für einen reinen Liebhaber hinstellen, der entweder Wesensfragen erörterte oder mehr tat als sammeln, ordnen und beschreiben, auch sich nicht auf das Erhaltene beschränkte, sondern eher die Meinung vertrat, daß das Nichterhaltene oder bisher nicht Beachtete mehr den Ausschlag gegeben haben könnte als das, womit wir uns gewöhnt haben als allein in Betracht kommend zu rechnen. Die eine Gruppe, die Ästhetiker und Vertreter der Allgemeinen Kunstwissenschaft sind für uns Beschauer, die anderen Denkmalkundige, denen die Fühlung mit dem eigentlichen Fache, der Wesens- und Entwicklungsforschung, fehlt.

Als Nachwuchs für die Forschung über Bildende Kunst sind uns historisch-philologisch und philosophisch geschulte Köpfe natürlich sehr willkommen, wenn sie über all der Vorbereitung nicht verlernt haben, die Augen zu gebrauchen, nach außen und nach innen. Ich weiß aus Erfahrung, daß man Leute, die auch nur in einer dieser einseitigen Denkrichtungen vollkommen handwerksmäßig geschult sind, kaum noch in ein anderes Geleise bringen kann; sie bleiben ein für allemal bei dem Denken, das sie handwerksmäßig erlernt haben. Sie kümmern sich dann leicht zum Beispiel um die Formen des Denkens, vor allem um Begriffe oder um Quellen und nicht um das, worüber sachlich nachgedacht werden soll. Deshalb werden wir an der Universität immer auch Leute in die Seminare

und Institute aufnehmen müssen, die diese hilfswissenschaftliche Schulung nicht haben, dafür aber mit gesunden Augen die Tatsachen der verschiedenen Richtungen der Sach- und Beschauerforschung selbst glücklich erfassen. Durch die Zusammenarbeit verschieden gerichteter Kräfte tritt dann ohnehin ein Ausgleich, ein gegenseitiges Geben und Nehmen ein, das viel entschiedener wirkt, als dies mit aller hilfswissenschaftlichen Vorbereitung erzielt werden kann.

2. DENKMALPFLEGE.

Die Tatsache der Denkmalpflege ist das Denkmal, sein Altertumszusammen mit dem Kunstwert. Sie hat es vom Standpunkt unseres Faches nur mit Denkmälern der Bildenden Kunst zu tun; wenn ihr früher auch Nachweis, Erhaltung und Pflege der schriftlichen Quellen (wie man sich in Österreich ausdrückte: der Kunst- und historischen Denkmäler), neuerdings auch die Naturdenkmäler zugewiesen werden, so sollte darüber eine klare Scheidung nicht vergessen werden. Die Aufgaben und Verfahren der Denkmalpflege sind von vierfacher Art: Sie stellt die Denkmäler fest und verzeichnet sie (Inventar), sie schützt den künstlerischen Altertumswert — soweit unser Fach in Betracht kommt (Denkmalschutz) — und sie bietet den so umgrenzten Arbeitsstoff für jede Art von Bearbeitung dar (Veröffentlichung). Eine Denkmalpflege, die diesen Arbeitsstoff nicht auch an einem Punkte sammelt, beweglich und zur Verfügung der Forscher hält, tut ihre Pflicht nur halb (Denkmälerarchive).

Soweit das Denkmal im Besitz des Staates ist, hat das alles keine Schwierigkeiten; gehört es aber Gesellschaften oder Einzelpersonen, dann entstehen schiefe Lagen, die dazu geführt haben, wenigstens die hervorragendsten Denkmäler zu Staatsdenkmälern (Monumento nazionale) zu erklären. Dieses „Classement“ entzieht dem Eigentümer das Verfügungsrecht. Das ist dann wichtig, wenn es sich nicht um tote Denkmäler (Ruinen), sondern um solche handelt, die noch im Gebrauch sind, besonders also um Kirchen.

Ich nehme als Beispiel den Fall Aachen, bezw. die rheinischen Kirchen. Es gibt kein ehrwürdigeres Denkmal auf deutschem Boden als den Dom zu Aachen, keine glänzenderen Kirchenbauten als die von Köln. Mit dem einst steigenden Reichtum aller Kreise in Deutschland und der wachsenden Neigung, diesen zur Geltung zu bringen, liefen alle diese Denkmäler um die Jahrhundertwende Gefahr, ihrer geschichtlichen Würde durch Prunk beraubt zu werden mit der Rechtsbegründung, daß sie ja nicht nur Nationaldenkmäler seien, sondern vor allem noch im Dienste des Kultes stünden. 1904, als die Gefahr am höchsten war – kaiserliche Hilfe ließ alles in den Bereich der Möglichkeit rücken – veröffentlichte ich meinen kunstwissenschaftlichen Protest „Der Dom zu Aachen und seine Entstellung“. Russen hatten sich über die wenig im Sinne der alten Zeit durchgeführte „Restauration“ aufgeregt und mich gebeten, für die richtige

Art einzutreten. Ich ging weiter und stellte den Grundsatz auf: „Es hat gar niemand das Recht, an der Individualität eines historischen Denkmals zu rühren". Wir dürfen lediglich den Bestand sichern, im Falle Aachen also nicht mit dem Dome Karls Mummenschanz treiben, indem wir ihm ein prunkendes, alt sein wollendes Kleid umhängen. Wäre das Denkmal „classiert" gewesen, dann hätten die Herren in Aachen, wenn sie schon zu viel Geld hatten, bezw. die kirchlichen Behörden durchaus einer prunkenden Ausstattung bedurften, sich neben dem alten Dom, in ehrfürchtiger Entfernung natürlich, einen neuen erbaut und hätten nicht einen Streit um Grundsätze heraufbeschworen, der den Eigenwillen von Hof und Kirche in bösem Lichte zeigt, das hehre Denkmal Karls des Großen aber der Profanierung preisgab.

Die Denkmalpflege muß ganz auf die Sache an sich, das Denkmal, eingestellt sein. Die Persönlichkeit des Besitzers oder Pflegers hat für sie grundsätzlich nicht das Recht, eigenmächtig einzugreifen, sondern muß sich ganz dem Denkmal, das sie besitzt, unterordnen. Altertumswerte von hoher künstlerischer Bedeutung sind unersetzlich. Daran kann kein Kaiser, kein Papst und keinerlei andere Macht rütteln. Sie dürfen also nicht angerührt, sollen vielmehr in ihrem Bestande erhalten werden oder zugrunde gehen, nachdem man sie durch Kopien dem Gedächtnis der Nachwelt gerettet hat. Diesen Grundsätzen kann leider nicht Gesetzeskraft gegeben werden, weil im Einzelfalle zu viel Glaubens- und Rechtsfragen durch ihre Ausführung berührt werden. Ich nehme dazu das Beispiel des Heidelberger Schlosses. Man kann es unmöglich anderswo wiederholen und dem Verfall überlassen, weil seine Wirkung eben an den Platz gebunden ist. So entstehen unlösbare Schwierigkeiten und eine strenge Durchführung der wissenschaftlichen Forderung ist wie so oft, wenn davon das Leben berührt wird, undurchführbar. Es muß dem Urteile der Nachwelt überlassen bleiben, ob der, der im Widerstreite seinen Willen durchsetzte, auch wirklich im Rechte war. Wir haben in diesen Dingen noch zu wenig Erfahrung. Die ganze Denkmalpflege ist noch lange nicht hundert Jahre alt.

Völlig ausgeschlossen erscheint auch eine Betrachtung der Denkmalpflege vom Standpunkte des Beschauers, wie sie sich einstellt, wenn man die Geschichte der Denkmalpflege zu schreiben und daraus Rückschlüsse auf die heutige Gesetzgebung zu ziehen versucht. (Vgl. Riegl, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. Dazu Beiblatt zum Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Zentralkommission IV, 1910, 57.) Die Denkmalpflege ist leider eine immer mehr auf politische Erdräume eingestellte Arbeit. Die Forschung hat umsoweniger mitzureden, je mehr dazu noch „nationale", d. h. politische, bezw. höfische und kirchliche Ziele oder die Ausnützung durch einen Bildungswahn kommt. Man wird daher gut tun, den auf das Ganze gerichteten wissenschaftlichen Standpunkt streng vom tatsächlichen zu trennen. Für ihn gibt es nur natürliche Erdräume, die in Boden, Mensch und Zeit verankert sind, wobei die Stufenfolge gilt, die ich damit aufgezählt habe. Das fällt freilich schon mehr in

das Gebiet der Sichtung. Ich bringe die Sache schon hier zur Sprache, weil die ganz auf Feststellung und Erhaltung der Denkmäler losgehende Denkmalpflege, scheint mir, dringend dieser Zielsetzung bedarf.

Die Denkmalpflege leitet ihr Verfahren aus der Aufgabe her, die Denkmäler festzustellen, nicht aus der, sie zu sichten. Sie wird also amtlich nicht Fragen der Entstehung nachgehen — mit der angegebenen Ausnahme —, sondern ihre ganze Kraft jenen Feststellungen zuwenden, die vom heutigen Verbleib aus auf die Schicksale der Vergangenheit zurückleiten. Nur dadurch gewinnt sie als Anwalt einen festen Halt, die Fragen nach der Entstehungszeit beruhen heute noch auf der vorläufigen Sichtung, die, wie wir sahen, nur ordnenden Wert hat. Tatsachen der Entwicklung gibt es vorläufig nicht; was dafür die Voraussetzung wäre, das Wesen des Kunstwerkes und der Kunst zu durchschauen, fangen wir eben erst an grundsätzlich zu erörtern.

Im Falle Aachen ging man zur Begründung des Vorgehens vom „karolingischen Stil" aus. Gelehrte und Künstler hatten ihre Meinungen darüber, schließlich traf man ein Übereinkommen, das wieder mein Einschreiten über den Haufen zu werfen suchte. Inzwischen ist der Wille, der in Aachen mächtig war, tatsächlich durchgedrungen. Den Kampf nahm dann neuerdings Clemen in seiner „Romanischen Wandmalerei in den Rheinlanden" auf. Seine Druckerschwärze war noch kaum trocken, als mein Armenienwerk erschien und nun die ganze Angelegenheit erst auf jene Grundlage gestellt ist, die ich in meinem Protest sah, aber noch nicht so umfangreich beweisen konnte, wie es jetzt der Fall ist. Was tut man, wenn ich recht behalte? Reißt man die ganze prunkende Verkleidung des Aachner Domes wieder heraus? Und bezüglich der Kölner Kirchen, die in ähnlicher Weise gleißende Mosaikgewänder erhielten: wird man diese „Restaurationen" mit der Zeit nicht mit Widerwillen betrachten und als würdelos empfinden?

Die Pflege des Denkmals erscheint also vom Standpunkte der Forschung in einem etwas anderen Lichte als in dem sie heute, nachdem die Bewegung volkstümlich geworden ist, im allgemeinen dargestellt wird. So sehr es zu begrüßen ist, daß sich die Denkmalpflege immer mehr zu einer Sache der Heimat ausbildet, es also eine Stelle gibt, die amtlich für den Boden eintritt, dessen Eigenrechte in der Kunstentwicklung leider immer mehr im Schwinden sind, so frägt es sich vom rein wissenschaftlichen Standpunkte doch, ob andererseits die Denkmalpflege berechtigt ist, in dieser engen Umgrenzung zu verharren. Die grundsätzliche Einstellung der Wissenschaft auf das Ganze fordert auch von der Denkmalpflege der einzelnen Länder die Rücksicht auf Gesichtspunkte, die dem Ganzen des Erdkreises, aller Zeiten und Völker zugewandt sind. Die wichtigste Forderung scheint mir daher in dieser Hinsicht die, daß die Denkmalpflege nicht allein in den Händen von Beamten und bei einer genauen Buchhaltung stehen bleibt, sondern daß wenigstens die Führer es sich angelegen sein lassen, die Werte festzustellen, die der Eigenart des heimischen Bodens im Weltganzen zukommen. Ihre Schicksale darzulegen, darf

nicht als gleichgültig zurückgestellt werden. Wir reden ungeheuer viel von Heimatkunst, bilden noch mehr ab; aber die kurze Beantwortung der Frage, was ist künstlerisch für uns „Heimat“ und ist dieses Wesen gegen alle Widerstände von außen und innen zur Geltung gekommen, wird eigentlich kaum versucht. Man ist womöglich stolz darauf, zu zeigen, welche Großtaten die zumeist alle Heimat mit Füßen tretenden Willensmächte geleistet haben, und wie sie darüber die Heimat selbst verleugneten. Dies gilt in erster Linie für die nordische Heimat als Ganzes. Wir empfinden die Lücke kaum und lassen uns gern von Vertretern blinder Anbetung alles Südlichen einreden, es wäre „bornierter Chauvinismus“, wenn wir zuerst die Heimat kennen wollen, das heißt den für uns wichtigsten Entwicklungsträger und sein Verhalten in den Strömungen des Weltganzen. Man sollte daher an die Spitze der Denkmalpflege nicht Beamtennaturen oder Leute stellen, die zu allem zu haben sind, sondern darauf sehen, daß in ihnen ein starkes Heimatgefühl gepaart ist mit Welterfahrung. Sie werden mit vollem Bewußtsein, soweit die Heimat in Betracht kommt, die Grenze der Herkunftsbestimmung überschreiten und Entstehungsfragen führend in den Vordergrund stellen.

Als eine, in neuerer Zeit wenigstens, im besonderen europäische Einrichtung wird die Denkmalpflege in so jungen Ländern wie den Vereinigten Staaten kaum verstanden, außer etwa für die prähistorische, die Maja-, wie Inkazeit und die Altertümer der Indianer (die aber getrennt von den Kunstmuseen im Rahmen der Ethnologie gesammelt werden). Eine Zusammenfassung des Ganzen der amerikanischen Kunst habe ich an keinem Orte vorgefunden (Smithsonian?), noch weniger eine Einstellung auf das Allgemeine und Entwicklungsfragen. — Wie es damit in Indien und Ostasien steht, weiß ich nicht; ich konnte diese Länder bisher nicht besuchen. In Indien bemüht sich die englische Regierung, in einem weitverzweigten Netze alle historischen Tatsachen zu erfassen. Es liegen auch bereits Versuche der Zusammenfassung einzelner Zeit- und Ortsgruppen vor, auch in der Richtung der Wesenswissenschaft. Aber das geschieht nicht planmäßig und Entwicklungsgeschichte ist dort überhaupt noch nicht versucht worden. Japan hat, soweit ich nach Veröffentlichungen urteilen kann, manche Wege in weitem Umfange gebahnt.

Meine persönliche Erfahrung in der Denkmalpflege beschränkt sich auf die Stelle eines Konservators im heute jugoslawischen Bezirke Cilli. Ich legte das Amt sehr bald nieder, weil es mit zu wenig tatsächlicher Arbeitsmöglichkeit verknüpft war. Die spätere Umbildung der „Zentralkommission für Denkmalpflege“ im alten Österreich geht zum Teil auf meine seinerzeit recht ungnädig aufgenommenen Vorschläge zurück.

3. SAMMELWESEN (MUSEEN).

Mit „Museum“ pflegen wir öffentliche Sammlungen, nicht nur solche für Bildende Kunst zu bezeichnen, mit „Museumskunde“ jene Verfahren,

die ein Museum auf der Höhe zeigen sollen. Vgl. über die Geschichte der Bewegung Scherer „Deutsche Museen“ und die Zeitschrift „Museumkunde“. Kein Forschungsgebiet ist so stark getragen und untergraben zugleich durch das Sammelwesen, wie das der Bildenden Kunst. Man kann sagen, daß die Führer des Sammelwesens der Arbeit in den letzten Jahrzehnten geradezu das zeitgenössische Gepräge gaben. Das Sammelwesen kommt mit der historisch-philologischen Richtung, die von der Gesamtkunst auf den einzelnen Meister, die Stilfolgen und Kunstkreise ablenkt, seit der Mitte etwa des vorigen Jahrhunderts zur vollen Entfaltung. Es beherrscht allmählich die Kunstforschung derart, daß auch die wissenschaftliche Arbeit, soweit sie nicht überhaupt von ihm abhängt, nicht mehr imstande ist, sich dem Zwange zu entziehen. Im wesentlichen ist es diese Vorherrschaft, die erklärt, warum es mit der Kunstforschung im ganzen nicht vorwärts geht. Unsere Sammlungen sind eben auf das Nebeneinander im Sinne der sichtenden Denkmalkunde eingerichtet. Es dürften nicht mehr viele Jahre vergehen, so wird man diesen Standpunkt als das Zeitalter des Kinderschuhes im Sammelwesen betrachten, ähnlich wie man heute die Kunst- und Wunderkammern als Merkwürdigkeiten aus den Zeiten der Liebhaberei von Fürsten betrachtet, die ihre Untertanen auswucherten. Bisher waren es die Humanisten und ihre Gefolgschaft, die auf ähnliche Art Macht und Besitz ihre hilfswissenschaftlichen Dienste leisteten und u. a. auch das, was Kunst ist und wie sie vom Forscher behandelt werden muß, verschleierten. Wir haben dieses Urteil im vorliegenden Buche vertreten und werden jetzt zu zeigen haben, wie sich das Sammelwesen in Zukunft gestalten dürfte. Heute sammelt alle Welt. Im Augenblick gibt der eine, um leben zu können, her, was er gesammelt hat, der andere legt seinen überreichen Gewinn aus der ungesunden Lage in Kunstwerken an. Wir haben es mit einer Hochflut des Sammelwesens zu tun. Eine zielbewußte Einheit des Vorgehens ist, so lange alle Grundlagen erschüttert sind, schwer durchzusetzen. Aber vielleicht sollten die Fragen gerade deshalb heute vorausblickend besprochen werden.

Meine persönliche Erfahrung im Museumsdienst ist nicht groß. Ich war eine Zeit lang Beamter des ägyptischen Museums in Kairo, beauftragt mit der Anfertigung des Bandes „Koptische Kunst“ des Catalogue général du Musée du Caire. Dann habe ich für das neu zu begründende Kaiser Friedrich-Museum in Berlin einen Grundstock für die altchristliche und islamische Abteilung mit der Mschattafassade als Schaustück zu schaffen gesucht. Im übrigen hielt ich mich vom Handel fern, nicht nur aus Standesrücksichten, sondern auch deshalb, weil ich damit ein planmäßiges Verfahren im wissenschaftlichen Denken nicht vereinigen konnte. So sehr der Kunsthandel in der öffentlichen Meinung als Lockmittel des Faches wirken mag, bedeutet er doch nur zu oft ein geheimes Laster, das die Fachleute der ernsten, selbstlosen Arbeit entfremdet. Jeder von uns wird im Laufe eines langen Reiselebens dieses oder jenes Stück erworben haben und sich des Besitzes freuen; aber wer aus Trieb oder Zwang den

Handel in seinem Denken überwuchern läßt, der ist für die Wissenschaft als Pflichtganzem verloren. Er verfällt nur zu leicht einem Vorgehen, in dem sich äußerlicher Schliff mit einer Gier nach Besitz paart, die jede Brücke zur Einigung absperrt.

Unser Sammelwesen ist auf „Originale" eingestellt. Man überwindet freilich allmählich die Vorstellung, als wenn es sich um Lagerhäuser toter Denkmäler handelte und sucht jedes Stück als Kunstwerk lebendig zu machen dadurch, daß man es zur vollen Entfaltung seiner künstlerischen Werte kommen läßt. Vielleicht wird der nächste Schritt sein, den Urbildern einen wechselnden Rahmen solcher Nachbildungen zu geben, die sein Wesen erst recht ins Licht setzen. Damit wäre jener alle Ehrlichkeit untergrabende Bann gebrochen, der unsere Sammlungen zu Brutstätten des kleinlichsten Rückschauens macht und ihnen, die sich lieber mit einem Durchschnittsurbild begnügen, jeden Sinn für die Vorführung der großen Zusammenhänge in Wesen und Entwicklung der Bildenden Kunst raubt. Würden sie an Stelle des Dutzends, das ihnen erreichbar war und in Zukunft kaum noch zugänglich sein wird, so daß der Maßstab immer tiefer sinken dürfte, würdige, mechanisch getreue Nachbildungen des Großen stellen, so könnte das Zusammengeraffte unserer Durchschnittsmuseen allmählich verschwinden, dafür aber in solchen Schaustellungen nicht nur vorgeführt werden, was die Menschheit bisher mit der Gabe der Bildenden Kunst anzufangen wußte, sondern vor allem deren Wesen und die Möglichkeiten im Zusammentreten der Werte zu tatsächlich nachweisbaren Gruppen, ergänzt durch Beispiele einzelner Entwicklungen.

Solange die Kunstmuseen ihren Stolz darein setzen, nur Urbilder zu sammeln, werden der Direktor und seine Organe zu rücksichtslosen Jägern und diese Gesinnung muß jeden erfassen, der mittut, sonst sinkt er zum Verwaltungsbeamten herab. Erfahrung lehrt, daß sich damit wissenschaftliche Arbeit im Sinne des philologisch-historischen Betriebes, nicht aber jene selbstlose Hingabe an das Ganze vereinigen läßt, aus der heraus allmählich Wesen und Aufgabe der Kunst aus ihren Werten und deren Entwicklung erschlossen und danach staatlich Vorsorge getroffen werden könnte — vorausgesetzt, daß der Staat nicht Herrschaft über Untertanen, sondern eine Rechtsordnung bedeutet. Mit dem Beschauerstandpunkt ist uns nicht gedient. Vgl. etwa Seidlitz (Scherer): „Das ganze Streben der Zukunft geht darauf aus, den künstlerischen Wert der einzelnen Stücke zu betonen und ins rechte Licht zu setzen, also den Geschmackstandpunkt zur Geltung zu bringen gegenüber dem bloß geschichtlichen oder einem sonstigen rein wissenschaftlichen".

Der Geschmacksstandpunkt beschränkt sich zum Teil darauf, daß man Museen nicht mehr prunkvoll um der Aufmachung einer Macht willen (Hof, Kirche, Besitz) baut und auch die Denkmäler nicht zum Schmuck von Prunkräumen aufstellt, sondern Bau und Raum völlig der Aufgabe unterordnet, die Kunstwerke zur Geltung zu bringen. Trotzdem sind unsere Sammlungen wissenschaftlich unhaltbar, weil sie die Denkmäler unfach-

männisch herausgerissen aus ihrem Zusammenhange zeigen. Und da sie nichts tun, den Rahmen, in den das Denkmal gehört, außer etwa durch Aufstellung einiger zeitgenössischer Möbel und dergleichen lebendig zu machen, so wird mit dem Sammeln immer leicht der Geist der Nichtachtung des Ganzen und eine Auffassung der Kunst als Dienerin von Macht und Besitz gezeitigt, aus der die meisten sich gar nicht mehr zurückfinden können in jene Art mit der Kunst zu verkehren, die vor dem Eintritt des humanistischen und historischen Zeitalters vorherrschend war.

Die sachliche Gebundenheit ist es vor allem, die nötigt, die Bildende Kunst nach zwei Gruppen auseinander zu halten: die sogenannten Zweck- und die darstellenden Künste. Baukunst und Kunsthandwerk dienen gewissen Gebrauchszwecken, mit Bildnerei und Malerei kann ich immer seltener in diesem Sinne etwas anfangen. Der dadurch bedingte Unterschied ist ein so tiefgehender, daß immer wieder Leute auftreten, die das Bauen gar nicht recht zur Kunst rechnen. Aber dann müßte man mit der gleichen Verpflichtung auch die darstellenden Künste ausschalten und es bliebe tatsächlich nur das übrig, worauf die Gegenwart hinsteuert, eine Kunst, die als Ausdruck von Gefühlen sich lediglich in frei erfundenen Formen und Farben auslebt. Es ist außer allem Zweifel, daß in dieser Auffassung ein Körnchen Wahrheit steckt: die Kunst um der Kunst willen hat keinem Zwecke zu dienen, also auch nichts darzustellen. Wenn wir uns dieser Auffassung immer mehr nähern, so liegt das nicht zuletzt an der Einrichtung unserer öffentlichen Sammlungen, die Bilder und Bildnereien, Kleinkunst und alles Mögliche sammeln, nur die Baukunst weglassen. So hat unsere Museumswirtschaft etwas zum Range der Selbstverständlichkeit erhoben, das früher als Mißbrauch empfunden wurde, die Lockerung des Zusammenhanges der Künste untereinander, bezw. die völlig getrennte Behandlung von Baukunst, Bildnerei, Malerei und Kleinkunst, als wenn sie miteinander nichts zu tun hätten. Und doch hat es in Zeiten großer Bewegungen immer nur Eine Bildende Kunst gegeben und es hat die Kunst manches Großen (wie Dürer und Rembrandt) darunter gelitten, daß ihm das Erleben des Zusammenhanges der Künste nicht gegönnt war. Das 17. und 18. Jahrhundert hat zwar diese Einheit noch einmal mächtig gefördert, aber seither ist sie dem Bewußtsein der Allgemeinheit fast entschwunden und man begrüßt es als eine Tat, wenn Walter Gropius in Weimar ein staatliches Bauhaus in Vereinigung der alten Hochschule für Bildende Kunst mit der Kunstgewerbeschule unter Neuangliederung einer führenden Abteilung für Baukunst durchsetzte. Dasselbe will William Rothenstein am R. Art College am Victoria and Albert Museum in London. Vgl. auch W. Waetzoldt „Gedanken zur Kunstschulreform". In Amerika steht der Stadtbau im Vordergrunde.

Ich kann hier keine Vorschläge im einzelnen machen. Es sollte nur zum Bewußtsein kommen, daß wir im Museumswesen in den Anfängen stecken und die Selbstverständlichkeit, mit der die bisherige Art weitergeführt wird, erschüttert werden muß.

Sobald ich die Aufstellung von Sammlungen auf das Ganze der Kunst, das heißt nicht nur auf den engsten denkmalkundlichen oder Beschauerstandpunkt einstelle, sondern das Wesen mit Bezug auf die Gegenwart und die Entwicklung auf Vergangenheit und Zukunft gerichtet im Auge habe, werden einige Bemerkungen aus einem Aufsatze „Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung" (Ostasiatische Zeitschrift I) am Platze sein, die Richtlinien für die Aufstellung von Kunstsammlungen aus der Zeit des Überganges von der Antike zum Mittelalter geben. Obwohl zunächst eine an Berlin gerichtete Mahnung, sind sie doch zugleich von allgemeiner Bedeutung und bis heute, wie gerade Berlin zeigt, nicht verstanden worden. Das ist ja immer wieder so ärgerlich, daß gerade Berlin, das die Mittel und Möglichkeiten hatte, nicht vorwärts zu bringen war. „Unsere Museen füllen sich mit asiatischem Material derart, daß eine Nachprüfung der hergebrachten Art kunstgeschichtlicher Gliederung und Forschung die natürliche Folge sein muß. In Berlin, wo der Museumsbetrieb (1913) am stärksten entwickelt und man daran war — soweit die Museen selbst in Betracht kommen —, die Folgerungen zu ziehen, liegt die Verwirrung am bezeichnendsten zutage. Man kann es heute kaum noch ertragen, die koptische, syrische und mesopotamisch-christliche Kunst, in deren Sammeln Berlin vorangegangen war — von Werken der islamischen Kunst ganz zu schweigen — im Kaiser Friedrich-Museum, einer Sammlung von Werken der europäischen Renaissance, untergebracht zu sehen. Durch diese Zusammenstellung wird das Verständnis für den tatsächlichen Verlauf der Kunstentwicklung überaus störend beeinträchtigt. Nun kommt ja die islamische Sammlung mit ihren persischen Voraussetzungen freilich hoffentlich aus dem Museum heraus nach Dahlem. Aber die gesamte altchristliche Kunst Asiens, Ägypten mit inbegriffen, bleibt vorläufig noch im Kaiser Friedrich-Museum vereinigt mit der europäischen Renaissance, mit der sie nur zum geringsten Teile etwas zu tun hat. Es wird hierin vielleicht erst eine Klärung eintreten, sobald das Kaiser Friedrich-Museum durch das Museum für deutsche Kunst entlastet ist. Dann dürfte sich die deutliche Empfindung einstellen, daß die orientalisch-christliche Kunst überhaupt nicht in ein Haus gehört, in dem schon die italienische Renaissance sehr entschieden lediglich als Unterabteilung der europäischen Renaissance überhaupt zu betonen wäre und alles außerhalb dieses Rahmens Liegende wegbleiben müßte. Für die Erkenntnis dieses Sachverhaltes besteht vorläufig auch in Kunsthistorikerkreisen noch wenig Verständnis. Die Entwicklung der abendländischen Renaissance beginnt etwa in der Mitte des 12. Jahrhunderts mit der Loslösung der europäischen Kunst auf nordischem Boden von dem vorausgehenden großen orientalischen Strome. Dort entwickelt sich jene bodenständig nordische Kunst, von der die italienische Renaissance nur ein unter den verstärkten Einfluß des ersten europäischen Kunststromes, des griechisch-römischen, geratener Zweig ist. Den Einfluß dieses, die bodenständige Entwicklung des Nordens bald überwuchernden südlichen Kunststromes haben wir, trotz

aller großen Anstrengungen bis auf den heutigen Tag nicht überwunden. Zur endgültigen Freimachung von dieser Befangenheit oder dem bewußten Verbleiben in ihr wird hoffentlich bald ein klares Herausheben und Gegenüberstellen der asiatischen Kunstentwicklung in einem eigenen Museum verhelfen. In Asien hat es wiederholt Renaissancen aller Art gegeben, auch solche, in denen Hellas und der Hellenismus eine Rolle spielten. Es ist überaus beachtenswert, wie die Jahrtausende alten Kunstkreise Asiens solche Krisen, in denen Anstoß und Hemmung oft untrennbar nebeneinander lagen, verarbeiteten. Das heutige Europa kann davon nur lernen. Der ungeheuer wertvolle Arbeitsstoff, der dem Kunsthistoriker bei der großen Aufgabe, den Europäer zur Besinnung zu bringen, in den Schoß gefallen ist, sollte allmählich entschieden genutzt werden."

„Eine Ungeheuerlichkeit, der man jetzt endlich in Berlin ein Ende macht, ist die Unterbringung der Kunstdenkmäler der großen ost- und südasiatischen Kulturvölker in naturhistorischen Museen (Wien) oder solchen für Völkerkunde (Berlin). Da konnte Europa freilich in Selbstüberhebung triumphieren und auf dem Boden von Antike und Renaissance ein ganz einseitiges Bild vom Wesen der Bildenden Kunst entwerfen. Den vorderasiatischen und ägyptischen Denkmälern war man durch Unterbringung in eigenen Abteilungen in der Nähe der Antike gerecht geworden, ohne freilich amtlich ihren künstlerischen Problemen näherzutreten. Hätte man das getan, dann wäre auch das Interesse für die alte Kunst Indiens und Chinas auf dem Wege des planmäßigen Vergleichs früher wach geworden. So lenken wir erst heute in eine gerechte Würdigung ein und beginnen allmählich bei Hinlenkung des Blickes auf das Ganze der künstlerischen Erscheinungen des Erdkreises zu ahnen, welch ausschlaggebende Rolle den Denkmälern der Bildenden Kunst für die Einschätzung der Kulturhöhe und die Erkenntnis der Entwicklungsmöglichkeiten zukommt. Ich will nachfolgend die Denkmäler des alten Orients nicht mit einbeziehen (vgl. Memnon, Band I, „Bildende Kunst und Orientalistik").

„Der ungeheure altweltliche Erdteil scheidet sich für den Kunstforscher klar in zwei Gebiete, ein ostasiatisches, das den Süden, Indien, mit umfaßt, und ein europäisches, das von Vorderasien ausgeht und allmählich durch Rodung einer- und Entfruchtung andererseits auf unsern Norden übergeht. Die Grenze beider Gebiete ist ungefähr durch Amudarja, Pamir und Indus gegeben. Heute freilich macht es den Eindruck, als wäre die Alte Welt in drei Gebiete zu teilen: Den Buddhismus im Osten, das Christentum im Westen, den Islam in der Mitte, alle drei wurzelnd im südlichen Asien. Das gibt die historisch gewordene Lage und zugleich die Einteilung, nach der ich nachfolgend vorgehen will, ohne mich bei Christentum und Islam zu lange aufzuhalten oder diese Einteilung ein für allemal als die richtige anzuerkennen."

„Es sei bei dieser Gelegenheit grundsätzlich ausgesprochen, daß die zuerst in meinem „Orient oder Rom" aufgerichtete Einheit darauf führt,

den Begriff Europa weiter zu fassen und die Amudarja-Induslinie, unbeirrt durch den Islam, als Grenze zwischen Asien und Europa aufzustellen. Europa, geteilt in Morgen- und Abendland, steht dann Asien, geteilt zwischen Indien und China, gegenüber (vgl. dazu Acta Academiae Aboensis, Humaniora III, 3)."

A. CHRISTLICHE KUNST.

„Sie kommt erst ins richtige Licht, wenn man die beiden andern großen religiösen Kunstströme daneben hält. Die christliche Kunst hat ursprünglich gar nicht die ausgesprochen einseitige Neigung nach der Mittelmeerkunst hin, wie wir sie gern als ausschließlich herrschend annehmen. Vielmehr muß in ihrer Heimat neben dem semitischen auch ein ziemlich starker iranischer Strom zur Geltung gekommen sein, auf den ich in meinem Amidawerke und anläßlich jener armenischen Seidenstickerei aus der Bukowina aufmerksam gemacht habe, in der trefflich der Typus altchristlicher Kirchenmalereien mit persischen Jagddarstellungen zwischen Kandelaberbäumen erhalten ist (Werke der Volkskunst, I, Wien, Löwy, 1913 „Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung"). Auch in Ägypten wird der iranische Einschlag auf Schritt und Tritt fühlbar, wie in meiner „Koptischen Kunst" und in einem Aufsatze über die Bedeutung der Gründung Konstantinopels für die Entwicklung der christlichen Kunst (Festschrift für Mons. de Waal, Rom, 1913) zu zeigen versucht wurde. Auf Byzanz und das Abendland soll im übrigen vorläufig nicht eingegangen werden (vgl. „Das orientalische Italien", Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, und die beiden Aufsätze in den Jahrbüchern für das klassische Altertum, XV, „Die Schicksale des Hellenismus", und XXIII, „Antike, Islam und Okzident"). Es ist notwendig, im vorliegenden Falle auf diese Dinge hinzuweisen, weil der Forscher auf ost- und südasiatischem Gebiete die große Ausbreitungsfähigkeit der persischen Kunst kennt, während die Kunsthistoriker des europäischen Westens davon keine Ahnung haben, daher nur zu leicht geneigt sind, diese in der Entwicklung der mittelalterlichen Kunst und Kultur in mancher Hinsicht ausschlaggebende Formkraft unbeachtet zu lassen. Daß daneben auch der indische und chinesische Kreis für die altchristliche Kunst nicht unbeachtet bleiben sollte, wurde bereits in der zitierten Festschrift für de Waal hervorgehoben und wird noch in der Richtung zu besprechen sein, daß die buddhistische Kunst wertvolles Vergleichsmaterial für die systematische Einschätzung insbesondere auch der christlichen Kunst bietet. Entgegen der islamischen bewegt auch sie sich im Gebiete der figürlichen Darstellung und fordert zu einem eingehenden Vergleich ihrer künstlerischen Werte in Gegenstand, Gestalt, Form und Inhalt mit der christlichen Kunst heraus."

„Es wäre empfehlenswert, die orientalisch-christliche Kunst des Abendlandes, die sogenannte romanische mit inbegriffen, im Zusammenhange mit dem alten vorderasiatischen Orient und — wie die Verbindung in Berlin

besteht — mit der Antike zu lassen. Wo die Verhältnisse anders liegen, könnte man sie auch neben die islamische stellen und so in einem Museum die drei das Mittelalter beherrschenden Kunstströme nebeneinander zeigen: Abendland, Byzanz und Islam. Dabei dürften aber freilich Andeutungen über den Gegensatz in den gemeinsamen Grundlagen, Mittelmeerkunst und Iran, nicht fehlen."

B. ISLAMISCHE KUNST.

„Man könnte sie ruhig die iranische des Mittelalters nennen. Ist schon die erste arabische Zeit unter den Omajaden stark von iranischen Elementen durchsetzt, so drangen diese durchaus siegreich in der abbasidischen Periode mit Baghdad als Mitte durch. Man lese dafür die Widerlegung der gegenteiligen Ansicht eines Nichtkunsthistorikers im I. und II. Bande der Zeitschrift „Der Islam" und den in der Orientalistischen Literaturzeitung, XIV, 1911, erschienenen Aufsatz „Das Problem der persischen Kunst". Dazu neuerdings „Persischer Hellenismus in christlicher Zierkunst" Repertorium, XLI. Es ist natürlich, daß der klassische Archäologe gern das Mittelmeer zu allen Zeiten als den gebenden Teil annimmt. Das Vordringen der hellenistischen Kunst bis in den Osten Irans und an die indische Grenze ist jedenfalls eine unbestrittene Tatsache. Doch tritt eine für die ganze Entwicklung des Ostens überaus wichtige Änderung mit dem Augenblicke ein, in dem zuerst die Parther und später die Indoskythen sich zwischen Indien und das Mittelmeer schieben. Diese Unterbindung der unmittelbar griechischen Fäden hat kunsthistorisch eine ähnliche Bedeutung wie die Abtrennung Irlands von dem alten keltisch-griechischen Gallien durch die Germanen. Gleichwie sich auf dem fernen Eilande neben der nordischen die griechisch-christliche Kultur des 4. Jahrhunderts erhielt, so daß zu unserer Überraschung in karolingischer Zeit irische Mönche die griechische Sprache nach dem Kontinente bringen konnten, so hat sich an der östlichen Grenze Irans griechische Kultur, vom Mutterlande abgeschnitten, erhalten und sich ganz eigenartig in schnellerer Gangart als am Mittelmeere weiterentwickelt. Diese ostiranische Kunst nun ist es, die später sowohl in Persien selbst, wie in Süd- und Ostasien zur Geltung kommt. Und ebenso ist es dieser, den westlichen Rand der Amudarja-Induslinie entlang entwickelte iranische Strom, der so stark nach dem Mittelmeer und Europa zurückwirkt, daß ihn die Kunstgeschichte weder in parthisch-sasanidischer, noch islamischer Zeit, noch auch im abendländischen Mittelalter vernachlässigen darf. Nimmt man dazu noch die nachdrängende indische und chinesische Welt, so wird jeder einsehen, daß man bei Bearbeitung der iranischen Kunst und ihrer sasanidischen sowohl, wie der islamischen Färbung viel mehr nach dem Osten und Norden als nach dem Westen blicken muß. Ich habe ein bezeichnendes Beispiel der Überlegenheit des Ostens gegenüber dem Westen beim Vergleich eines Gemäldes von Kuseir Amra am Rande der syrischen

Wüste mit einer ähnlichen von Dandân-Uiliq im Khotan, beide dem achten Jahrhundert angehörig, herausgehoben (Zeitschrift für Assyriologie, XXVII, 1912, „Der große hellenistische Kunstkreis im Innern Asiens"). Mit der iranischen und türkischen Kunstwelt steht in näherem Zusammenhange jene große, vom Innern Asiens ausgehende Völkerbewegung, die in Europa die breite Schicht der Völkerwanderungskunst hinterlassen hat. Sie ist ebensowenig von den Germanen allein geschaffen wie die islamische Kunst von den Arabern. Die Werkart der Zellenverglasung gibt durch die vereinzelt auf europäischen Funden vorkommenden Pehlevi-Inschriften wie durch den Gebrauch des indischen Almandins in einer Technik, die heute noch in Indien angewendet wird (charakteristische Beispiele in allen indischen Sammlungen), einen guten Fingerzeig für den Ursprung der ganzen Kunstgattung. Ähnliche Wege weisen auf den germanischen Altsachen die Neigung zum Flächenschmuck an sich und die Herrschaft des dreistreifigen Bandgeflechtes, das in Europa sowohl wie in der armenischen Kirchenausstattung, in syrischen und koptischen Handschriften und in Denkmälern der frühislamischen Kunst wie Koranvorsetzblättern und auf dem Kairuaner Mimbar aus Baghdad gleichzeitig herrschend ist. Hier liegt noch ein großes Arbeitsgebiet vor dem Kunsthistoriker, sobald er die Lösung des eigenartigen europäischen Problems im Norden oder in Asien sucht; denn die Denkmäler, die den Untergrund aller dieser Erscheinungen bilden und in parthisch-frühsasanidische Zeit fallen müssen, sind noch nicht gefunden, wohl weil sie aus hinfälligem Material (Rohziegel, Holz, Stuck u. dgl.) gearbeitet waren. Den besten Einblick gewähren die Mschattafassade und die Schatzfunde, die dem Boden Ungarns, des Balkans und Syriens entstammen. Wir haben es im ganzen mit einer Kunstschicht zu tun, die rein auf schmückende Ziele losgeht, und in der die menschliche Gestalt, wenn sie überhaupt darstellend auftritt, aus dem hellenistisch-christlichen oder indo-chinesischen Kreise herübergenommen ist. Es ist zu bedauern, daß ein so genialer Forscher wie Riegl — von seinen Nachbetern nicht zu reden — im Gefolge einer Schulmeinung und aus Unkenntnis Asiens in seiner spätrömischen Kunstindustrie historisch in falsche Geleise geraten ist (über alles das ausführlich in meinem Altai-Iran-Werke). Die Völkerwanderungskunst wird — um auch hier wieder einen Seitenblick auf die schwebende Museumsfrage Berlins zu werfen —, wenn die romanische Kunst Antike und Altem Orient angegliedert ist, bei dieser oder im deutschen Museum untergebracht werden können, gehört aber in den Anfängen auch zusammen mit Iran neben den Islam."

C. BUDDHISTISCHE KUNST.

„Es gilt fast als feststehender Satz, daß die buddhistische Kunst ohne die Voraussetzung der griechischen undenkbar sei. Die Erklärung dieser Annahme ist nicht schwer zu geben. Ein kleiner Teil der indischen Kunst hat tatsächlich einen griechisch-iranischen Filter durchquert, als der

Buddhismus die nordwestlichen Grenzen Indiens überschritt und über Turkestan nach China vordrang. Er mußte damals in Umgehung des Gebirges gerade jene griechische Insel in Ostiran durchqueren, von der oben die Rede war. Leider sind diese heute zum Teil von Afghanistan eingenommenen Gebiete kunsthistorisch noch fast unerforscht und wir haben nur ein Anzeichen der Sachlage, allerdings eines, das kaum bezeichnender gedacht werden kann: eben die Gândhârakunst, die, seit Leitner Proben auf der Wiener Weltausstellung 1873 vor die Augen Europas stellte, mit Recht den Namen der gräco-buddhistischen führt. Es ist eine weitere Tatsache, daß es zum guten Teile diese gräcisierte Kunst Indiens ist, die in Zentral- und Ostasien teilweise zum Ausgangspunkte der weiteren Entwicklung der buddhistischen Kunst und ebenso eines Teiles der darstellenden christlichen Kunst wurde (vgl. jetzt Wellesz in „Kunde, Wesen, Entwicklung").

„Es heißt nun, das Kind mit dem Bade ausgießen und die Kunstforschung auf den gleichen Holzweg leiten wie im Gebiete Europas und Vorderasiens, wenn man aus dieser Erkenntnis verallgemeinernd den Schluß zieht, es habe in Indien überhaupt keine bodenständige buddhistische Kunst gegeben, d. h., wenn man Indien und Gândhâra einfach in einen Topf wirft und für die gesamte indische Kunst eine griechische Unterlage voraussetzt. Wie im Abendlande überall Rom der gebende Teil sein soll, so in Asien überall Hellas. Die Verkehrtheit einer solchen Annahme wird nur deshalb nicht empfunden, weil die Kunstforschung behaglich in ihrem europäischen Neste hockt und sich nicht von den Anschauungen der Geschichtsforschung freimacht."

„Die Denkmäler der rein indischen Kunst sind im Gebiete der Plastik, z. B. in Barhut und Santschi zu finden. Der Kunsthistoriker läßt das beste Material liegen, wenn er glauben macht, diese Gegenstände und Gestalten, diese Formen und seelischen Gehalte wären nicht auf indischem Boden erwachsen. Der griechische Einfluß erst zerstört bis zu einem gewissen Grade die schöne, bodenständige Färbung des eigenartigen Sinnbildertums, das die Gestalt Buddhas in den zahllosen Flachreliefs darzustellen vermeidet. Der Hellenismus von Gândhâra ist es erst, der in den Gegenstand verstandesmäßige Klarheit, in die Gestalt die Standmotive anderer Menschen als sie die indische Natur verlangt und ebenso neue Formtypen bringt, wodurch dann alles in allem der reizvolle Duft des spezifisch indischen Gehaltes verloren geht. War es denn im Abendland viel anders in den Zeiten und Gebieten, wo — im alten Sinne genommen — eine Renaissance (der Antike) den Ausschlag gab? Im eigentlichen Indien ist ganz deutlich durchsichtig, daß die ältesten buddhistischen Steindenkmäler, die allein erhalten sind, Bauten und Bildwerke in anderem Rohstoffe, besonders Holz und weit älteren, vorbuddhistischen Ursprungs zur Voraussetzung haben. Für einzelne Motive läßt sich das ja auch durch die Literatur belegen. Es wird Sache des Kunsthistorikers sein, diese bodenständige Kunst in ihrer Eigenart gegenüber dem

Griechischen zu erfassen. Hier wird eines Tages, wenn die Kunstforschung erst einmal den hohen Wert der durch Jahrtausende gewordenen Eigenformen voll erkannt hat, um jeden Stein gekämpft werden."

„Was für den Süden Asiens gilt, gilt auch für den Osten. Die Art, wie z. B. Wickhoff vorging, der durch Hirth darauf aufmerksam geworden war, daß auf den altchinesischen Bronzen eine Art Mäander und wie auf griechischen Vasen ein Augenornament vorkomme, ist bis heute mit Vorliebe befolgt worden: aus solchen Ähnlichkeiten nämlich den raschen Schluß zu ziehen, daß die chinesische Kunst von der griechischen abhängig sei (vgl. Festgabe zu Ehren Büdingers „Über die historische Einheitlichkeit der gesamten Kunstentwicklung". Man halte dazu Jahrbuch der preußischen Kunstsammlung, XXIV, 1903, und Memnon, I). Münsterberg hat, in solchen Anschauungen fußend, ein seltsames Zerrbild der chinesischen Kunstentwicklung geschrieben (vgl. meine Besprechung in der Wiener „Zeit" vom 6. November 1910). Dem Kunsthistoriker, der, im Studium der Antike aufgewachsen, sich durch Berge von Vorurteilen über Byzanz, das Hinterland der Mittelmeerkunst und Iran hinüber nach Indien, China und dem Norden Europas durchgearbeitet hat, macht nichts größere Freude, als in diesen Treibhäusern der Kultur und Kunst im Süden und Osten Asiens auf Urformen zu stoßen, die ermöglichen, zu beurteilen, was eigentlich dem künstlerischen Werte nach Eigenartiges in den Jahrtausende alten Denkmälern Mesopotamiens und Ägyptens und den in wenigen Jahrhunderten entwickelten Kunstwerken von Hellas und unserem Westen steckt. Amerika will ich hier nicht hereinziehen. Wenn ich sehe, daß Iran in vorchristlicher Zeit eine in der Erscheinung völlig selbständige, in der Gestalt bis nach Italien, Indien und China, inhaltlich in ihrer Ausdruckskraft, sei es als Hvarenahsinnbild oder Morgenröte, bzw. Anbruch des Gerichtstages bis auf Dürer wirkende Landschaft geschaffen hat, dann muß ich mein Fach zur Besinnung rufen (vgl. „Die Landschaft in der nordischen Kunst" 1922).

„Es ist klar, ich darf die ursprüngliche Kunst Indiens und Chinas nicht nach den ungeheuren Massen von Kunstwerken beurteilen, die jetzt in Mittelasien gefunden werden. Sie sind sämtlich aus der Mischung der Kunstströme aller Himmelsrichtungen entstanden. Das Indische mit dem Iranischen und Griechischen, dazu nordasiatische und nordeuropäische Volkskunst und hochgespannte chinesische Qualität in künstlerisch ganz unpersönlicher Wiederverwendung stehen da öfter in leicht zu scheidender Verbindung nebeneinander. Der Wert dieser Kunstwerke aus Gândhâra, dem Khotan, Turfan, Tun-huang u. a. O. liegt darin, daß sie uns zwingen, endlich einmal die Brücke zwischen Ost und West, Süd und Nord zu schlagen und uns bewußt zu werden, daß der Ausbreitungserreger der Kraft nicht nur am Mittelmeere liegt, die Bewegung vielmehr von mehreren Quellpunkten und sehr vielen diese ursprünglichen Ströme verbindenden Kanälen ausgeht. Man scheidet die

beiden Gattungen am besten nach Jahrtausenden und Jahrhunderten ihres Alters. Von einer historischen Einheitlichkeit der Kunstentwicklung auf griechischer Grundlage kann nicht die Rede sein. Das heißt von dem späten Westeuropa einen falschen Schluß auf die vorhergehende Zeit ziehen. Die innerasiatischen Denkmäler werden uns auch helfen, Kunstbewegungen wieder zu finden, deren Kenntnis heute verloren ist, die aber der aufmerksam beobachtende Forscher bisher aus leisen Spuren anzunehmen gezwungen war. Ich möchte z. B. hinweisen auf die Ableger der iranischen Kunst in hellenistischer und christlicher Richtung. Was der Maler Mani und die Nestorianer für die Kunstentwicklung bedeuten, wird uns jetzt durch die Funde von Chotscho und die auf Bauten und Bilder bezüglichen Stellen der Stele von Singanfu näher gebracht" (vgl. „Ursprung der christlichen Kirchenkunst", 1920).

Das etwa wäre in kurzen Zügen das Bild der Übergangszeit von der „Antike" zum „Mittelalter", das unserer Museumseinteilung zugrunde zu legen wäre. Neuerdings wird immer wahrscheinlicher, daß wir den Begriff „Mittelalter" nicht nur als einen zeitlichen nehmen dürfen. Als Kultureinheit ist das Mittelalter schon in antiker Zeit in Iran entstanden und dringt seit Alexander immer stärker nach dem Westen vor, bis es die Antike im Bauen und zierenden Ausstatten völlig niederringt. Ich habe das in meinem Armenienwerke und dem Buche „Ursprung der christlichen Kirchenkunst" klar zu machen gesucht. Man lese C. H. Beckers Aufsatz „Der Islam im Rahmen einer allgemeinen Kulturgeschichte" (Z. d. D. Morgenl. Ges. 76, 1922) nach, um sich zu überzeugen, wie völlig verständnislos Orientalisten, die politisch und nicht sachlich denken, heute noch an solchen Erkenntnissen vorübergehen können (Acta Ac. Aboensis Hum. III, 3). Die Berliner Museumsfrage sollte von Fachmännern und nicht von Historikern und Philologen gelöst werden. Selbst Renaissance und Barock sind nicht frei von östlichen Nachwirkungen, man entschuldige daher die etwas lange Abschweifung vom Hauptgegenstand.

Dieser örtlichen Erweiterung des Gesichtskreises der Forschung, wie er für unsere Museen, unter Voraussetzung einer zusammenhängenden Entwicklung der Kunst des Erdkreises notwendig ist, steht der Zug zur Vertiefung zur Seite, den ich unter „Wesen" und „Entwicklung" besprochen habe, und auf den ich jetzt hier wieder mit Bezug auf den Betrieb des Faches zurückkommen werde.

Ein Wort über die amerikanischen Museen und unsere Zukunftshoffnung. Mit der Möglichkeit, die Majadenkmäler zeitlich festzustellen, ist ein klarer Zusammenhang in Hinsicht auf die Entwicklung der Kunst auf dem Erdteile „Amerika" möglich geworden. Diesem Ziele, Amerika in seiner Eigenart gegenüber Asien und Europa, weiter in seinen Beziehungen zu diesen Erdteilen und nach Australien hin zu erkennen, sollten dort eigene Museen dienen, die auf dem Gebiete der bildenden Kunst durch ihre unmittelbare Anschaulichkeit besonders eindringlich bei der Trennung der Äquatorialzone von Nord und Süd wirken müßten. Örtliche Ausstellungen,

wie ich eine in der Zusammenfassung der Ontariogruppe von Künstlern in Toronto sah, sollten zu bleibenden Sammlungen gemacht werden, sonst wird man später von den Anfängen nichts mehr vorfinden. Und doch handelte es sich in Toronto nur um die Anfänge der Kunst im europäischen Sinne. Sie muß an das Ende der Gesamtentwicklung der Kunst in Amerika gebracht werden, so daß aus dem Nebeneinanderhalten der Kunst von Vergangenheit und Gegenwart anregende Ausblicke in die Zukunft entstehen. Im übrigen ist das Durchschnittsmuseum in Amerika — ich sehe von den führenden wissenschaftlich geleiteten Riesensammlungen ab — mehr auf Erziehung zur Aufnahmsfähigkeit eingerichtet, Garten und Orgel wirken da ebenso mit wie Lehrkurse und Führungen. Man kennt die Auseinandersetzung zwischen Gilman (Museum ideals), Goodes und F. L. König (vergleiche die Zeitschrift Museumskunde).

3. BÜCHER- UND ZEITSCHRIFTENWESEN.

Unser Büchermarkt ist ins Ungeheure gewachsen. Kein Mensch ist mehr imstande, sich auf dem Laufenden zu halten. Wir haben auch keine Anstalt, die die Pflicht hätte, jederzeit und für jedermann alle Neuerscheinungen bereit zu stellen. Die Bestrebungen des Darmstädter Kongresses 1907, die auch in dieser Richtung Vorsorge treffen wollten und inzwischen durch den wenigstens in den Naturwissenschaften zu besserem Verständnis gelangten Gedanken von Forschungsinstituten vertieft worden sind, liegen für unser Fachgebiet völlig im Argen. Vielleicht wird die Notwendigkeit jetzt, wo es mehr den je gilt, unsere Kräfte nicht zu zersplittern, klarer erkannt werden.

Convay hat (Burlington Magazin XVI, 1916, 43) den deutschen Büchermarkt zu kennzeichnen gesucht. Er hebt die Bedeutung der Bibliotheken von Residenz- und Universitätsstädten des deutschen Reiches hervor, die selbst für kostspielige Veröffentlichungen sichere Abnehmer waren und stellt dieser Sicherung des Absatzes die Verhältnisse in England gegenüber. Der Zusammenbruch hat auch darin Wandel geschaffen. Vorläufig ist es aber wohl nicht richtig, zu sagen, Deutschland habe die Arbeit auf natur- und geisteswissenschaftlichem Gebiete, „die es so befähigt war, für die Welt im allgemeinen zu verrichten", aufgegeben. Im Gegenteil, wir setzen alles daran, wenigstens diese Kraftquelle zu retten und ich für meine Person lebe noch der Überzeugung, daß wir in unserer wissenschaftlichen Arbeit einen wichtigen Ansatz zur Versöhnung durch Achtung in Händen haben.

Anderseits sucht gerade das vorliegende Buch zu zeigen, wie sehr die Deutschen versäumt haben, das Gewächs der eigenen, im Nordischen wurzelnden Kunst zu untersuchen. Davon hat sie abgehalten, daß sie zu nah vor den durch Humanismus und Vasari verankerten Anfängen des Faches stehen blieben und jeden Maßstab ablehnten, der von außer-

europäischen Kunstkreisen genommen ist. Zweitens haben sie oft genug zu „wissenschaftlich“ kühl und fleißig sich auf kleine Sondergebiete verlegt, d. h. der Bewunderung, des Glaubens und der Liebe entbehrend (Convay), mit Bienenfleiß zusammengetragen, ohne doch zum Schluß vor ihrem eigenen Werke zurückzutreten und aufatmend es in den Rahmen des Ganzen einzustellen.

Das alles wäre unmöglich gewesen, wenn wir nicht so durchaus planlos, daher blind für unsere Einseitigkeit und die Lücken unseres Wissens vorgegangen wären. Ist es seit dem Darmstädter Kongreß, etwa durch die Bemühungen des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft, besser geworden?

Ich nehme an, die Pflegeämter der Länder hätten die Denkmäler des Erdkreises aufgenommen, die Museen und sonstigen Sammlungen ihren Besitz in guten Katalogen herausgegeben und Handbücher der Denkmalkunde den gesamten Stoff nach Ort und Zeit gesichtet: erst jenseits all dieser Arbeit beginnt die fachwissenschaftliche Verarbeitung. Die Beschreibungen dieser Inventare, Kataloge und Kunstgeschichten mögen mehr als es heute geschieht, auf die Beantwortung künstlerischer, d. h. Wesensfragen Rücksicht nehmen, so werden sie doch immer mehr oder weniger Stückwerk bleiben, im besten Sinne etwa wie die einzelnen Bände des Handbuches der Kunstwissenschaft. Was fehlt, ist der Blick auf das Ganze, Allgemeine und das Werden von Sache und Beschauer, jene grundsätzlich eingestellte Forschung, die im vorliegenden Buche Gegenstand der Untersuchung war. Nicht nur jedes einzelne Denkmal, jeder Künstler und Kunstkreis, sondern auch jeder Wert, jede Kraft muß im Rahmen des Ganzen gesehen werden. Leider kann dieses grundsätzliche Ziel vorläufig noch nicht den gesamten Erdkreis umfassen, kaum ganz Asien und Europa. Ich bin froh, wenn es mir gelingt, eine Ahnung dieser Forschungsweise zu erwecken. Es werden sehr viele Lebensschichten von Mitarbeitern notwendig sein, um für diese Art Verständnis zu wecken und sie in befriedigende Bahnen zu leiten. Möchte man den ersten Versuch, dafür Plan und Verfahren in Vorschlag zu bringen, mit Nachsicht beurteilen. Wenn sich einmal jemand die Mühe nehmen wird, den Lebensweg des Verfassers zu überschauen, dürfte er vielleicht urteilen, daß seine Arbeiten notwendig auf diese Zusammenfassung hindrängten.

Die Wissenschaft war bei uns zu stark staatlich auf eine bestimmte Richtung durchgebildet, sie hat viel geleistet, war aber zu unduldsam gegen alles, was nicht in den höfisch-kirchlich-humanistischen Kulturkreisrahmen paßte. Es ist daher in letzter Zeit öfter gefragt worden, ob man den ausschließlich staatlichen Betrieb von Kunst und Wissenschaft in deutschen Landen noch länger aufrecht halten oder Kunst und Wissenschaft ganz freigeben, das heißt für sich selbst sorgen lassen solle. Im Augenblick wäre eine einschneidende Änderung nicht ratsam, weil jeder verloren ist, der, ohne Schieber zu sein, einen festen Halt aufgibt und

der Staat trotz der erdrückenden Masse von Lebensfragen der Gegenwart seine geistige Kraftstellung nicht vergessen darf. Aber Richtlinien könnten für die Zeit durchgesprochen werden, in der die Freiheit des Handelns wieder hergestellt sein wird.

Wir haben keine einzige planmäßig geleitete Fachzeitschrift. Die Herausgeber lassen sich vom Strome treiben. Ob es nun Verleger oder Kunstforscher sind, keiner hat einen wissenschaftlich von der Allgemeinheit anerkannten Plan. Diese seltsame Erscheinung eines Faches, an dem Tausende in vollem Ernste mitarbeiten, ist der beste Beweis dafür, daß die Kunstgeschichte noch zu keiner Wissenschaft ausgereift ist. Wer Gewicht auf genaue Kenntnis eines bestimmten Forschungsgebietes legt, muß bei einer historisch-philologischen Zeitschrift dieser Richtung mitarbeiten und verliert so die Fühlung mit dem eigenen Fache. So habe ich jahrzehntelang an der Byzantinischen Zeitschrift mitgearbeitet und der Erfolg war dann der Gruß, der mich bei der Rückkehr aus dem Orient in den Graphischen Künsten 1918 empfing.

Die Herren Kollegen haben sich gewöhnt zu machen, was ihnen beliebt. Als auffallendstes Beispiel möchte ich Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ nennen, wo in der Einleitung über die bisherigen Versuche begrifflicher Forschung berichtet wird. Hätte der Verfasser das Gefühl der Verpflichtung gehabt, dann würde er sich nicht nur entschiedener als Gefolgsmann Riegls bekannt haben, sondern hätte auch Stellung nehmen müssen zu meinen Einsichten. Aber er hat ja schon in seiner Klassischen Kunst verabsäumt, auf mein Werden des Barock hinzuweisen. Ich schätze danach die wissenschaftliche Aufrichtigkeit jener Kunstgeschichte ein, wie sie während der Zeit, die ich im Oriente zubrachte, im abendländischen Forschungsgebiet üblich geworden ist. Ähnlich ging schon Wickhoff vor, wenn er in der Deutung des Stiles der Wiener Genesis vergißt, auf meine Filokalusarbeit hinzuweisen und sie nicht einmal zitiert. Vgl. dazu jetzt über C. H. Becker in Fragen der islamischen Entwicklung Acta Ac. Aboensis, Humaniora III, 3.

Solche Vorkommnisse sind wissenschaftlich nur möglich, so lange kein Gefühl der Verantwortlichkeit und Zusammengehörigkeit besteht und man sich darauf berufen kann, von den älteren Arbeiten nichts erfahren zu haben. Der Kongreß in Darmstadt war 1907 darauf gestellt, uns mit vereinten Kräften zu planmäßig geordneten Jahresberichten zu verpflichten und damit allmählich die Schaffung eines umfassenden Handbuches der Kunstwissenschaft in die Wege zu leiten. Das Gelingen war meines Erachtens abhängig von der Teilnahme aller Fachgenossen, davon, ob jeder einzelne, er mag nun welche amtliche Stelle immer inne haben oder Privatgelehrter sein, eine Spur von Verpflichtung in sich fühlt, an der gemeinsamen Sache mitzuhelfen. Groß waren die Aussichten nicht. Die einen glaubten, durch die alltäglichen Forderungen ihres Berufes bei jeder planmäßigen wissenschaftlichen Arbeit entschuldigt zu sein; die andern hatten sich ihre Forschungsrichtung so persönlich zurechtgelegt, daß es den Anschein hatte,

als könnten sie nur als Sieger oder Besiegte teilnehmen; andere wieder waren der Ansicht, das Fach sei derart zersplittert, daß daraus eine Einheit überhaupt nicht zusammenzuschmieden sei. Ich meine, bei einer planmäßigen Arbeitsteilung müßte eigentlich jeder, der Praktiker wie der Theoretiker, der Kenner wie der Historiker und Ästhetiker, der Vielwisser wie der Tiefgründige nach seiner Eigenart und Lebenstätigkeit Platz finden; denn die Kunstwissenschaft wird eben nicht durch diesen oder jenen, sondern durch alle zusammen vertreten. Über die gute alte Art, Tatsachen mit verbindenden Geschmacksurteilen aneinanderzureihen, sind wir ja wie gesagt hinaus. Wir alle haben den Eindruck, daß sich unser Fach zu einer vielgestaltigen Wissenschaft entwickelt hat und jeder allmählich wissen sollte, wo er steht.

Dazu können nur ein Plan und Verfahren des Faches helfen, die sich zu möglichst weiter Anerkennung durchgesetzt haben. Ich hatte schon dem Kongreß für die Jahresberichte einen solchen Plan der Kunstwissenschaft von London aus, datiert vom 29. September 1907, eingereicht. Er steckt bereits zwischen den Zeilen meines Buches über die Bildende Kunst der Gegenwart; dieses „Büchlein für jedermann“ ist nur um ihretwillen geschrieben. Ebenso der Aufsatz im Burlington Magazin vom März 1908 über „Turner's path from nature to art“. Aber ich habe den Eindruck, solche Dinge muß man — auch den Fachgenossen — wiederholt sagen, sonst kommen sie niemandem recht zum Bewußtsein. Ich würde wünschen, daß über mein aus vieljähriger Facharbeit als Lehrer und Gelehrter stammendes Vorgehen, das ich jetzt hier planmäßig zusammenfasse, eine ernstliche Besprechung eröffnet werde, damit wir vorwärts kommen.

Inzwischen haben andere Fächer in der Richtung des planmäßigen Vorgehens bei der „Verteilung“ des von den einzelnen Forschern „erzeugten“ Arbeitsstoffes zielbewußte Vorschläge gemacht, am eingehendsten wohl W. Oswald „Die chemische Literatur und die Organisation der Wissenschaft“ (Handbuch der allgemeinen Chemie von Oswald und Drucker I). Oswald versucht gerade in dem, was ich „Betrieb“ nenne, Ordnung zu machen. Es scheint mir nur, daß auch er noch zu wenig zwischen Sache und Beschauer trennt, Kunde, Wesen und Entwicklung dürften bei ihm erst recht durcheinandergehen.

II. WESEN.

Dem Vordrängen von Denkmalpflege und Museum gegenüber fühlte ich seit 1900 etwa den lebhaften Drang, dem Fache aus seinen einseitig gerichteten und meines Erachtens geradezu unwissenschaftlichen Geleisen heraus doch wieder zu einer Führung zu verhelfen, die das Fach als Ganzes im Auge hätte und nicht durch Wucherung des Beamtenwesens um sein Bestes: die fortschreitend forschende Fragestellung nach dem

Ganzen, Allgemeinen und Werden hin gebracht würde. Was das heißt, ist oben erörtert worden. Ich kann hier aus eigener Erfahrung folgendes über die vergeblichen Bemühungen sagen, den Betrieb des Faches in den beiden letzten Jahrzehnten zu ändern und die Hemmnisse zu beheben.

1. GRAZ 1903.

Schon im Jahre 1902 wurde in der Münchner Allgemeinen Zeitung Nr. 55 vom 9. März begründet, warum ich damals in der Grazer Fakultät einen Künstler an meine Seite wünschte. Es handelte sich darum, Versuche im Gebiete der Wesensforschung anzustellen. Das Ministerium fand nichts gegen den Vorschlag einzuwenden, bewilligte nur kein Geld. Damit war die Sache natürlich erledigt. Ich muß bemerken, daß ein tüchtiger Künstler mit Lehrbegabung (Schad-Rossa, der dann Graz verließ) am Orte zur Verfügung stand. Dieser Ansatz zur Begründung einer zielbewußten Facharbeit auf dem Gebiete der Wesensforschung war also an der Verständnislosigkeit in Wien gescheitert. Bald sollte sich eine Gelegenheit bieten, nach einer andern Richtung hin vorzugehen.

2. DARMSTADT 1907.

Die frühesten Bemühungen, das Gesamtfach zu gemeinsamer Leistung zusammenzufassen, fallen in die Zeit, als ich den 7. internationalen kunsthistorischen Kongreß in Darmstadt vorzubereiten und 1907 zu leiten hatte. Der offizielle Bericht darüber (Leipzig bei Seemann) ist noch unter meiner Verantwortung gedruckt. Wer daran teilgenommen hat, weiß, wodurch der gewünschte Erfolg verhindert wurde. Der deutsche Verein für Kunstwissenschaft hat meines Erachtens die Verantwortung. Ich wollte Jahres- und Standberichte unter Zugrundelegung eines fachmännisch überlegten Planes zustande bringen. Unter Führung der Museumsleute aber gingen damals die Fachgenossen mit klingendem Spiel in das lockende Lager über. So wurde das Fach von Berlin aus um seine internationale Einigung und die ersten Schritte gebracht, sie zu verwirklichen. Ich drucke hier die Schlußsätze jener eben mitgeteilten Zuschrift ab, die ich an meine Kollegen im vorbereitenden Ausschusse richtete und die die gleichzeitig überreichte „Systematik“ für den Aufbau des Faches begleitete. Sie fielen beide damals unter den Tisch.

„Der Unterzeichnete hat etwas unbedacht den Vorsitz im provisorischen Vorstande des ständigen Ausschusses der kunsthistorischen Kongresse übernommen und fühlt die Verpflichtung, über die Art, wie er sich die Arbeit an den Jahresberichten eingeteilt denkt, rechtzeitig Aufschluß zu geben — nicht etwa, um damit etwas Bindendes aufzustellen, sondern weil eben einer zunächst seine Haut zu Markte tragen und den Versuch machen muß, eine Basis für die Unterhandlungen zu schaffen. Ich denke von meiner Arbeit so bescheiden, daß ich nicht einmal den provisorischen

Vorstand mitverantwortlich machen möchte, also das Nachfolgende nicht als dessen Vorsitzender, sondern als meine Privatmeinung vorbringe. Der Vorstand, bezw. der Kongreß möge davon nehmen, was ihnen recht erscheint, er möge streichen, ändern, hinzufügen oder etwas ganz anderes dafür einsetzen; ich will hier nur eine auf mir lastende Verpflichtung einlösen mit der Versicherung, daß ich für die Veröffentlichung des Nachfolgenden lieber noch Jahre zur Verfügung gehabt hätte." Vergleiche zu diesem Kongreß „Nationale Kunstgeschichte und internationale Kunstwissenschaft" (Internationale Wochenschrift I) und „Die Berichterstattung in der Kunstwissenschaft" (Österreichische Rundschau IX).

Im Jahre 1907 schwebten auch die Unterhandlungen mit Dr. Hinneberg und dem Kuratorium der „Kultur der Gegenwart"; die Abteilung „Systematische Kunstwissenschaft" sollte in den „fundamentalen Partien" in meine Hände gelegt werden. Auch das hat wohl Berlin hintertrieben.

3. WIEN 1909.

Bei meiner Berufung nach Wien hielt ich eine Antrittsvorlesung („Die Kunstgeschichte an der Wiener Universität"), die ganz verunglückte, weil die zahlreich erschienenen Professoren, Beamten und Kunstfreunde eine geistvolle Rede, nicht eine schulmeisterliche Übung, die die neue Richtung kennzeichnen sollte, erwarteten. Ich hatte in den Rahmen, der in der Österreichichen Rundschau XX (oben S. 84) abgedruckt ist, die planmäßige Betrachung eines antiken Reliefs (vgl. darüber mein 1922 erschienenes Heft „Plan und Verfahren der Kunstbetrachtung", Wien, Schulbücherverlag) eingefügt, weil ich das bei Antritt meines neuen Lehramtes für viel notwendiger hielt, als die übliche Glanzrednerei. Wien aber war es anders gewöhnt. Das angestrebte zielbewußte Zusammenarbeiten mit den Historikern des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung stellte sich bald als ebenso unerreichbar heraus, wie vorher schon der nach dem Tode Benndorfs unternommene Versuch, die kunsthistorischen Institute Wiens an einer Stätte zu vereinigen.

4. WIEN 1911.

Daher begann ich auf eigene Faust zu handeln, sobald die Gelegenheit dazu gegeben war. Das geschah, als sich das Ministerium bereit erklärte, von mir zu günstigen Bedingungen ausfindig gemachte Räume vorläufig (bis zur Wiedervereinigung mit der zweiten Lehrkanzel) zu mieten und Mittel bereitzustellen. Seither suchte ich in Wien, das heißt an einer geographisch außerordentlich wichtigen Stelle ein Musterinstitut zu begründen. Verständnis habe ich dafür an der Donau keines gefunden. Nur gegen fortwährende Hemmungen von Seite der Mitglieder der philosophisch-historischen Akademieklasse und in der Fakultät konnte ich ein Universitätsinstitut errichten, das, obwohl Stückwerk, doch den ersten

Versuch bedeutet, neben die Geschichtsforschung gleichberechtigt planmäßige Wesensforschung zu setzen. Freilich überwogen darin räumlich weitaus die geschichtlichen Abteilungen (Österreich, West- und Osteuropa, christliches und islamisches Westasien und Ostasien) gegen die systematischen. Der erste Bericht über „Das kunsthistorische Institut der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski)" erschien im ersten Hefte der „Geisteswissenschaften" 1913/1914. Ich drucke daraus die einleitenden Sätze ab. Sie erschienen unter dem Motto: „Wir nähern uns der Zeit, in der das künstlerische Schaffen der gesamten Menschheit als ein Ganzes betrachtet werden wird, als unendliche Variationen derselben intellektuellen und sozialen Kräfte." (Fenollosa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst, Leipzig 1913, I, 2.)

„Das kunsthistorische Institut der Wiener Universität stellt, soweit es Neugründung ist, einen Typus von Forschungsinstitut dar, wie er bisher nicht bestanden hat, von der Zeit aber immer dringender gefordert wird. Es hält zwar an der philologisch-historischen Grundlage fest, betrachtet diese jedoch lediglich als notwendige Voraussetzung für die zeitliche Anordnung des zunächst einmal nach Gebietsgruppen aufgeteilten Materials."

„Für Europa wird diese sichtende Vorarbeit jeder Historiker leisten können; dazu genügen seine Hilfswissenschaften. Sie versagen, sobald das verhältnismäßig kleine Gebiet der lateinischen Welt verlassen wird. Dann hilft noch eine Strecke die Archäologie weiter. Zunächst an den Küsten des Mittelmeeres die klassische, in den Hinterländern die orientalische. Je weiter man aber nach Osten geht, desto mehr versagt das Interesse der philologisch-historisch geschulten Forscher; sie verfallen den Denkmälern der Bildenden Kunst gegenüber allmählich in Ratlosigkeit. Und doch kann die Kunstforschung, die in diesen Gebieten von der philologisch-historischen Forschung wenig grundlegende Anregungen und Förderung empfängt, nicht länger auf die Heranziehung der außereuropäischen Gebiete verzichten, will sie der in der Anschaulichkeit ihres Materials liegenden Vorteile nicht auch weiter entraten und endlich einmal anfangen, das Fach auf eigene Füße zu stellen."

„Der Kunsthistoriker hat so doppelte Last zu tragen; denn es muß mit aller Schärfe betont werden, daß die eigentliche Arbeit des kunsthistorischen Fachmannes im wesentlichen erst jenseits der philologisch-historischen Grundlegung, das heißt Materialsichtung, beginnen sollte. Diese nimmt in dem neuen Wiener kunsthistorischen Institute noch immer drei Viertel der zur Verfügung stehenden Räume ein. Aber neben ihr, die schon in der lokalen und zeitlichen Ausdehnung des Horizontes den engen europäischen Rahmen zu sprengen sucht, stehen zwei andere Abteilungen, von denen die eine den Kern der Kunstforschung betrifft, die andere auf die Wahrung des Zusammenhanges mit dem Ganzen der Kulturprobleme abzielt. Das Institut setzt sich dementsprechend zusammen aus drei Hauptabteilungen, der historischen, der systematischen und der grenzwissenschaftlichen, aus denen vielleicht mit der Zeit fünf werden

dürften, weil es sich nicht nur um die drei Abteilungen selbst, sondern vor allem um das handelt, was zwischen ihnen spielt: die vergleichende Kunstforschung und die Entwicklungsgeschichte der Bildenden Kunst. Das Institut hat vorläufig auf die Errichtung eigener Abteilungen dafür verzichtet, weil es tatsächlich heute noch keine Literatur zu diesen Problemstellungen gibt und das Institut vollauf zu tun hat, der lokalen Erweiterung des Gesichtskreises, dem Bedarf der systematischen Sammlungen und den grenzwissenschaftlichen Erfordernissen nachzukommen."

Das Institut hatte durch Jahre hindurch in seiner grenzwissenschaftlichen Abteilung auch eine Richtung angegliedert, die Anthropogeographie, aus der sich bei ausdauernder Zusammenarbeit ein Hauptgebiet der Entwicklungsforschung hätte entfalten sollen. Schwere Kämpfe in der Fakultät, die darin die Begründung einer neuen Universität sah und eine solche Gründung auf den Weg eines von der alten Universität unabhängigen Vorgehens wies, daraufhin ferner die Verweigerung der notwendigsten Mittel von Seite des Ministeriums, machten den Bestand dieser Abteilung unmöglich, so daß das Institut lediglich als Rumpfinstitut übrig blieb und heute noch der entwicklungsgeschichtlichen Abteilung entbehrt. Vergleiche „Neue Bahnen der Kunstforschung" (Österr. Rundschau LXII, 1920). Es ließe sich leicht zusammenstellen, wie die Kollegen dem Institut nie den Weg frei ließen, sobald dieses sich irgendwie öffentlich äußerte. Vgl. vor allem „Die Geisteswissenschaften" I, 1913/14, 932, Österr. Monatsschrift für den Orient XL, 1914, 203, und Österr. Rundschau Band 62, 1920, 174. Dazu in jedem einzelnen Falle meine in den gleichen Zeitschriften vorausgehenden Aufsätze.

In den abgelaufenen zehn Jahren des Fachbetriebes wurde der Nachdruck in dem Wiener Institut, abgesehen von dem Ausbau der denkmalkundlichen Abteilungen (zuerst nach dem Osten und zuletzt nach dem Norden hin) vornehmlich auf die Wesensforschung gelegt. Sie scheint, wie ich ja auch in dem kurzen geschichtlichen Abriß oben zu zeigen hatte, die von verschiedenen Seiten, freilich planlos gesuchte Einstellung der „Kunstwissenschaft von heute" zu sein. Es liegen dafür von Seiten des Instituts noch wenige Arbeiten vor, weil die Anfänger, wie sie Universitätsinstitute aufweisen, zu sehr auf die geschichtliche Grundlage gewiesen sind und überdies Gefahr laufen, keine Anstellung zu bekommen, wenn sie sich von Philosophie, Philologie und Geschichte entfernen. Deshalb ist eben ein eigenes Forschungsinstitut nötig, an dem fertig ausgebildete Kräfte als Beamte oder in loserem Zusammenhange forschend und lehrend mitarbeiten.

5. 1913.

Es sollte in Wien ein Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft stattfinden, dessen Veranstaltung man in meine Hände legte. Zum Sammelplatz der Arbeiten wollte ich die Abteilung für Wesens-

forschung am Institute (Systematik) machen. Es wäre da zu einer heilsamen Auseinandersetzung mit Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft gekommen. Der Kongreß kam nicht zustande. Glücklicherweise; denn das Institut hätte darüber seine Forschungsreise nach Armenien und manches andere versäumt, was dann während der schweren Kriegsjahre den gesegneten Rohstoff für die wissenschaftliche Bearbeitung bot.

6. UPSALA 1918.

Erst eine Einladung des Erzbischofs Nathan Söderblom, im Rahmen der Olaus Petri-Stiftung acht Vorlesungen über christliche Kunst zu halten, brachte den Anstoß, die während der harten Kriegsjahre herangereiften Ideen über Kunde, Wesen und Entwicklung vor die Öffentlichkeit zu bringen. Zunächst waren sie im Schlußabschnitte von „Altai-Iran“ ausgesprochen worden und nahmen dann die Gestalt des Schlußabschnittes in dem Buche „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ an. Vgl. dazu die schwedische Ausgabe dieses Buches.

7. 1921.

1921 habe ich bei den Hochschulkursen in Siebenbürgen zum ersten Male über „Die Krisis der Geisteswissenschaften“ vorgetragen. Was ursprünglich nur für das Fach der Forschung über Bildende Kunst festere Gestalt angenommen hatte, das schien allmählich immer mehr für die Gesamtheit der Geisteswissenschaften der Überlegung wert. In dieser Stufenfolge entstand, ausgelöst durch eine Einladung nach Amerika, die Vortragsreihe, die ich hier im Drucke vorlege. Ich bin nicht sicher, ob es ein Zufall ist, daß gerade ein Vertreter der Forschung über Bildende Kunst den Vorschlag zur Neubegründung der Geisteswissenschaften macht, aufgebaut auf der Teilung in Sach- und Beschauerforschung, jede unterteilt in Kunde, Wesen und Entwicklung.

8. BOSTON 1922.

Ich hatte Gelegenheit, meine Überzeugungen von der Notwendigkeit eines Neuaufbaues der Geisteswissenschaften in acht Lowell-Lectures „The Origins of early Christian Art“ und einem Vortrage im Museum of Fine Arts (The Essentials of Formative Art, exemplified in Turner's work), alle in Boston und einem Vortrage im Fogg Art Museum in Cambridge (Mass) zu berühren. Der vorliegende achte Vortrag wird niedergeschrieben, während ich im Auftrage des Archaeological Institute of America vortragend von Stadt zu Stadt reise. Überall predige ich die Notwendigkeit der Wandlung im Betriebe der Geisteswissenschaften und der Begründung eines Instituts für die Forschung über Bildende Kunst. Ich bin begierig, ob das irgendwo verstanden wurde und sich vielleicht jemand findet, der eine Arbeitsstätte und Mittel zur Verfügung stellt.

Zuletzt habe ich meine Forderungen einer Berufungskommission der philosophischen Fakultät in Warschau dargelegt und Oktober 1922 in einem Vortrage in Hamburg entwickelt.

Inzwischen hat das Wiener Forschungsinstitut zwei Reihen von Veröffentlichungen herausgegeben: 1. „Arbeiten", von denen an die dreißig Bände zum größeren Teile gedruckt vorliegen; 2. „Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung", von denen bis jetzt drei Bände erschienen. Jeder neuen Veröffentlichung ist ein Verzeichnis sämtlicher Schriften beigefügt.

III. ENTWICKLUNG.

Das Wiener Institut hat durch zehn Jahre an der Neuorientierung des Faches gearbeitet. Ich glaube, es dürfte ihm im wesentlichen gelungen sein, die Denkmalkunde auf einen Gesichtskreis einzustellen, der ein planmäßiges Vergleichen im Rahmen der alten Kulturkontinente ermöglicht. Zugleich hat es so ausgiebig im Rahmen der Wesensforschung gearbeitet, daß auch in dieser Richtung ein Rückfall des Faches in unplanmäßiges Vorgehen — vorausgesetzt, daß das Fach überhaupt wissenschaftlich vorwärts will — kaum noch zu befürchten steht. Man wird diese Verdienste des Institutes nicht gelten lassen — Wien selbst weiß ihm Dank nur durch Widerstand, so daß das Institut noch bis auf den heutigen Tag gegen den Strom schwimmen muß. Aber darüber hinaus ist der Bann doch wohl gebrochen; es wird auf die eine oder andere Art in Denkmalkunde und Wesenswissenschaft vorwärtsgehen.

Anders steht es mit der Entwicklungsgeschichte. Hier ist noch alles zu tun. Wie man Denkmalkunde und Wesenswissenschaft dem Betriebe nach einzurichten hat, darüber konnte sich jeder am Wiener Institute Jahre hindurch unterrichten. Seit Neujahr 1922 habe ich leider meine Privatbibliothek, die den Grundstock bildete, aus diesem Institute herausziehen müssen und nun frägt es sich, ob dieses überhaupt weiter bestehen kann. Sind also schon die bisher begründeten beiden Hauptgruppen „Denkmalkunde" und „Wesenswissenschaft" in Frage gestellt, so ist es ganz ausgeschlossen, daß die unbedingt erforderliche neue dritte Gruppe „Entwicklungsgeschichte" in Wien überhaupt ins Leben treten könnte. Die geringen Mittel werden dort durch den Willen der Philologen und Historiker zersplittert. Sie setzen ihren Kopf auf das Weiterbestehen eines zweiten kunsthistorischen Universitätsinstitutes. Dieses Vorgehen drängte mich aus der Rolle des Abwartenden. Mein Weg wird der sein, mir neben der Lehrtätigkeit in Wien auch außerhalb Wiens den Boden für die forschende Arbeit zu suchen. Deshalb folge ich gern jeder Einladung in das nahe und ferne Ausland. Vielleicht gelingt es irgendwo, jenes Forschungsinstitut ins Leben zu rufen, das Kunde, Wesen und Entwicklung nebeneinander bearbeitet und womöglich auch gleich eine besondere Beschauerabteilung erhalten sollte. Im übrigen sei jetzt schon auf die Schlußworte dieses Buches hingewiesen.

Die Wiener können ebensowenig wie bei der Beförderung der Mschatta-Fassade nach Berlin sagen, daß ich ihnen nicht zur rechten Zeit Rechenschaft über die schwierige Lage gegeben hätte. Die Österreichische Rundschau brachte 1920 (LXII) meinen letzten Institutsbericht „Neue Bahnen der Kunstforschung", in dem ich über die ihnen doch auch nicht unzugänglichen Aufsätze in der Zeitschrift für Bildende Kunst LI und LIII und Monatshefte für Kunstwissenschaft XII (1919) hinaus, von meinen Büchern zu schweigen, Gelegenheit genug gegeben habe, sich sachlich mit dem Institut zu beschäftigen.

IV. BESCHAUER.

Die Beschauerforschung liegt heute noch ganz in den Händen der Psychologen, Ästhetiker und der allgemeinen Kunstwissenschaft. Der zielbewußte Aufbau aus geschichtlichen Tatsachen hat noch kaum begonnen. Der Betrieb der Kunstforschung darf nicht darauf verzichten, auch darin seinen eigenen Weg zu gehen, wenn anders die Sachforschung durch Ausscheidung dieses wichtigen Teiles aus dem üblichen Rohstoffe der Arbeit an Klarheit der Ziele gewinnen soll. Wir wünschen sehr, in der Beschauerforschung mit den Psychologen und Ästhetikern Hand in Hand zu gehen; aber vorerst müssen doch auch hier Kunde, Wesen und Entwicklung in den Tatsachen wenigstens grundsätzlich ganz auf fachmännischem Boden festgestellt und gesichtet sein. Dann erst kann es sich ergänzend um Gedanken und Annahmen handeln. Die Beschauerforschung wird in erster Linie die Gesinnung großzuziehen haben, die den Beschauer die Kunst nicht um des Besitzes und Marktes, sondern um ihrer selbst willen beschreiben, betrachten und erklären läßt. Wenn man bei Becher „Geistes- und Naturwissenschaft" liest, wie der Kunstforscher seiner Meinung nach auf Grund von Wertung auswählt, könnte man wahrhaftig daran verzweifeln, aus der Kunstgeschichte jemals eine Wissenschaft zu machen. Erst wenn die Forschung mit allem verantwortlichen Ernst die Einrichtungen für das Betrachten und Erklären von rein künstlerischen Werten getroffen hat, kann sie sich auf das „Werten" im gewöhnlichen Sinne einlassen und auch Kenner für den Markt auszubilden suchen. Niemals darf diese Lockung den Ausschlag geben, wie ich es an manchen Stellen beobachtet habe. Sobald nicht Wesen und Entwicklung, sondern der kauflustige Beschauer und der Kenner des Marktes entscheidet, hört der Betrieb um der Forschung willen auf und es beginnt die Jagd nach dem Vorteil. Das nachfolgend vorgeschlagene Institut könnte eine Abteilung für Begutachtung und Erhaltung von Kunstwerken errichten, das amtlich gegen Bezahlung Auskünfte erteilt, Ausbesserungen vornimmt und den Markt beobachtet. In keinem Falle dürfte diese Abteilung und ebensowenig andere, die darauf ausgehen, das Institut etwa durch auf den Gelderwerb gerichtete Unternehmungen zu ermöglichen, irgendwelchen Einfluß auf die wissenschaftliche Arbeit des Institutes haben.

Es wäre lediglich erwünscht, daß die Mitarbeiter vorübergehend an solchen auf Erwerb gerichteten Unternehmungen mitwirkten und Erfahrungen sammelten, um an der Aufbringung der Mittel für das Institut mitarbeiten zu können.

Wie das, was ich hier für den Betrieb des Faches verlange, geleistet werden soll? Der Einzelne kommt nicht über Stückwerk hinaus. Dazu gehört eine eigene Forschungsstätte für Bildende Kunst. Ich denke mir eine Siedelung, die möglich sein wird, sobald die Menschheit, jenseits von Macht und Besitz, sich auf ihre innere Würde zu besinnen beginnt. Inzwischen werden Museen, Denkmalpflege, Lehrstühle und der Einzelne sich bemühen müssen. Ich hätte gewünscht, eine solche Forschungsstätte begründen zu dürfen, in größerem Stile als mir das mit 1800 österreichischen Kronen im Jahre in Wien möglich war. Hätte Berlin seine Aufgabe, ein Mittelpunkt deutschen Denkens zu werden, sachlicher genommen, nicht in der Wissenschaft humanistische Machtpolitik getrieben, dann hätte sich das, was ich wollte, dort durchgesetzt. Aber gegen den Geist, der sich schlagend auf dem Darmstädter Kongreß 1907 äußerte und den ich nach einer andern Seite Armenierwerk 714, und Acta Academiae Aboensis, Humaniora III, 3 gekennzeichnet habe, war bei seinem Hand in Handgehen mit Hof und Kirche nicht aufzukommen. Ich mußte mich von meinem bescheidenen Posten aus damit begnügen, zuerst gegen die einseitige Betonung von Rom, dann Europas, endlich des Südens Stellung zu nehmen.

Das dabei geübte Verfahren vorübergehender Zurückstellung von Arbeitsgebieten ist nicht neu. Die Geschichtsforschung hat die Zeit ihrer Vorherrschaft benutzt, um ihr Handwerk gegen alles durchzudrängen, was schon die erste Blüte in der Größe des Gesichtskreises, der Einstellung auf die künstlerischen Werte und die Erklärung von Entwicklung geleistet hat; ganz abgesehen von der Ausschließung wichtiger an der Entwicklung Europas beteiligter Gebiete.

Und wenn man nun frägt, wie hat sich der zeitgenössische Beschauer, wie haben sich vor allem die wissenschaftlichen Beobachter zu dem seit zehn Jahren bestehenden und durch zahlreiche, streng wissenschaftliche Veröffentlichungen eingeführten, auf eine gerechte Beurteilung wartenden Institut gestellt, dann zeigt sich sonnenklar, was diese ganze Kunstgeschichte wissenschaftlich eigentlich ist. Kein Mensch hat auch nur ein Wort zu all dieser Arbeit gesagt. Man schweigt sie einfach tot und darf sich dann heute über das Vorgehen des Rektorates der Wiener Universität anläßlich der Übersiedlung des Instituts in neue Räume nicht wundern, besonders wenn in Rechnung gestellt wird, wie von Einzelnen gegen mich und das Institut gewühlt, die Achtung untergraben wurde. Einen konnte ich öffentlich überführen. Als das Institut vor Jahren von der Akademie der Wissenschaften 6000 Kronen erbat, um die mit Halil Bey und Max van Berchen gemeinsam durchgeführte Bearbeitung der Seldschukenkunst in Kleinasien zu Ende zu bringen, wurden sie verweigert. Ein Fachgenosse hatte mich der Akademie als Dilettanten hingestellt.

Man lese die von mir nachträglich erzwungene Begründung nach in dem Artikel Graphische Künste XLI, 1918, 48, auf den ich Monatshefte f. Kunstwiss. XII, 1919, 313, antwortete.

Indessen entwickelte sich am Institut eine Schule, man lese die Schriften von Heinrich Glück, Ernst Diez, Karl Ginhardt u. a., wie man sie als Verfasser der „Arbeiten" und „Beiträge" genannt findet. Zum Schluß eine allgemeine Bemerkung. Jeder Lehrer, der eine Schule um sich versammelt, wird die Erfahrung machen, daß die Mitarbeiter, die ganz eingestellt auf seine Art sind, das was er sich schwer durch Überwindung älterer Glaubenssätze auf Grund der Erfahrung abgerungen hat, mit einer Selbstverständlichkeit handhaben und alles von da aus als gegeben ansehen, daß er die Hände über dem Kopf zusammenschlägt: also so sieht Entwicklung aus! du tastest suchend ins Dunkle hinein; denen aber, die dir folgen, erscheint dein Weg so hell, daß sie ihn ganz sicher gehen. Ich stehe und staune, wie sie an mir vorüberziehen an die Arbeit.

V. DAS FORSCHUNGSINSTITUT FÜR BILDENDE KUNST.

Eine Einheit der Forschung wie in den Natur- und technischen Wissenschaften wird in den einzelnen Geistesgebieten erst dann eintreten, wenn diese in für jedes Fach eigenen Forschungsinstituten planmäßig aufgebaut und nach den einzelnen Verfahren gegliedert sind. Das scheint mir wichtiger als alle Akademien. Waren diese auf humanistischem Boden entstanden, so sollen die Forschungsinstitute rein auf dem sachlichen Boden der einzelnen geistigen Lebenswesenheiten begründet werden. So lange das nicht der Fall ist, reden und arbeiten wir ohne Sinn darauf los, bilden nach Meinung und Auffassung Klüngel, streiten persönlich herum, statt sachlich in einem Ziele vereinigt zu sein. Diese Vereinigung kann nur ein Forschungsinstitut für jedes Fach und ein Forscherhaus für alle Geisteswissenschaften zusammengenommen bieten. Der einzelne kann heute auch in einer Lebensarbeit nicht mehr die Kraft aufbringen, ein Fach, geschweige denn alle Fächer zu übersehen. Auch die Universitas litterarum ist heute Überhebung, die Berührung der Fachleute in Fakultäten und Akademien so rein äußerlich, daß dabei nie etwas herauskommen kann, außer etwa, indem man mit vereinten Kräften Arbeiten, bei denen es auf die Einstellung auf das Ganze und Allgemeine, das Werden und das klare Absondern des Denkens über die Sachen von diesen Sachen selbst ankommt, totschlägt, wie ich das so genau an dem Verhalten mir gegenüber beobachten konnte. Man will eben nicht gestört sein. Das scheint bisweilen der einzige Grund der ablehnenden Haltung. Wenig vorwärtshelfend war das Verhalten der Archäologen, obwohl gerade sie Verständnis für die Forderungen der Kunstgeschichte haben sollten.

Die archäologischen Schulen beginnen mit der Einrichtung eines Rompreises durch die französische Regierung und werden erst allmählich zu ständigen wissenschaftlichen Instituten umgebildet. Die fortschreitende Aufnahme der Denkmäler, Ausgrabungen und nicht zuletzt das Zusammenarbeiten der preußischen Gesandten Wilhelm von Humboldt und Bunsen mit den Gelehrten auf dem Boden Roms gaben den Anstoß zur Begründung jener wissenschaftlicher Institute als deren erstes 1829 das Institut für archäologische Korrespondenz in Rom errichtet wurde. Frankreich hat zuerst über den Rahmen der klassischen Archäologie hinaus gegriffen und auch in Ägypten, Indien und Ostasien im Sinne der École des chartes in eigenen Instituten zu arbeiten begonnen.

Es will mir scheinen, daß der Aufbau, wie ich ihn gegen die Vormacht der Philosophen, Philologen und Historiker plane, in Europa kaum sobald durchführbar sein wird. Auch in Amerika sind die führenden Kreise noch mehr oder weniger befangen in dem edlen Eifer, es den europäischen Gelehrten gleichzutun. Und doch hoffe ich, daß dort eher Verständnis für den Aufbau zu finden sein wird. Vor allem für die Erweiterung des örtlichen Gesichtskreises. Nordamerika in seinem östlichen, die Grenze zwischen Ost und West des Erdkreises in sich schließenden Teile (Fenollosa) blickt nach beiden Seiten frei aus bis zu jenem Gegenpol im Altai-Irangebiet, in dem sich vor der Ausbildung des ostasiatischen und europäischen Kulturkreises die bis dahin maßgebenden Kunstströme von Nord und Süd trafen und kreuzten. (Vgl. mein Altai-Iran.)

Ich möchte hier das Idealbild eines solchen Institutes zu zeichnen versuchen ohne weiter von bestehenden naturwissenschaftlichen Forschinstituten zu sprechen oder Kritik zu üben an solchen Gründungen wie etwa den neuen französischen, dem Institut des Hautes Études Internationales, der École libre des sciences politiques usw. Die Berechtigung zur Gründung eines Forschungsinstitutes für Bildende Kunst liegt in der großen wirtschaftlichen Bedeutung, die die durch die Bildende Kunst an den Sachen vorgenommene Veredelung bedeutet, ganz abgesehen von der rein geistigen Welt, die sie neben dem Alltag anschaulich zu machen sucht. Wenn wir es zunächst in einem einzigen Fache, dem der Forschung über Bildende Kunst, durchsetzen könnten, Sach- und Beschauerforschung getrennt nach Kunde, Wesen, Entwicklung grundsätzlich und tatsächlich zu bearbeiten, würden bald andere Stätten entstehen, die, wie einst die Klöster, einem Glauben lebten, dem nämlich, daß wir Gott näher kommen könnten durch selbstlose Erfassung jener Sachen, die der menschliche Geist, auf den Wegen der Natur vorauseilend, aus dem eigenen Innern geboren hat: Religionen, Ordnungen, Künste und Wissenschaften. Aus ihrem Sein und Werden zu erkennen, was sie sein könnten und sollten, das im Arbeitsstoff sachlich festzustellen und zu sichten, wäre Aufgabe und Ziel jedes einzelnen der geisteswissenschaftlichen Forschungsinstitute und wichtiger als wenn wir fortfahren,

die Sachen durch unsere Auffassung, bezw. Geschichtsphilosophie zu vergewaltigen, bevor wir sie nach ihrem inneren Wesen befragt und erklärt haben. Erst darauf wird auch eine einsichtige Erziehung aufzubauen sein.

Die Hauptschwierigkeit dürfte nicht die Aufbringung der Mittel, sondern das sein, was Oliver Wendell Holmes in „The professor at the breakfast table" so scharf als Gegenströmung zu kennzeichnen weiß: „Ich bin ex officio als Professor konservativ. Denn ich kenne keine Frucht, welche so fest an ihrem Baume hängt, als der Professor an dem Holze, wovon sein Katheder gemacht ist. Man kann ihn nicht herunterschütteln, höchstens herunterreißen. Gemäß einer langen Kette von Folgerungen, die ich hier nicht zu entwickeln brauche, neigt er daher zum Konservatismus. Aber Sie wissen, wenn man das Atlantische Meer durchschifft und sich plötzlich in einer starken Strömung befindet, die See mit Pflanzen bedeckt sieht und das Thermometer die Temperatur des Wassers 8 bis 10 Grad höher als im übrigen Ozean anzeigt, so nützt es nichts, daß Sie den klaren Tatsachen zum Trotz beschwören, es gebe keinen Golfstrom, während Sie doch mitten darin sind."

„Wenn konservativ sein heißt, alle Gedankenkanäle sich verstopfen lassen, alle Fenster der Seele zuschließen — gegen die Sonne von Osten und den Wind von Westen —, die Ratten frei im Keller herumlaufen, die Motten sich in den Zimmern einnisten und die Spinnen ihre Gewebe vor die Spiegel spannen zu lassen, bis durch unsere Vernachlässigung der Typhus der Seele entsteht und wir entweder in der Schlafsucht desselben schnarchen, oder in seinem Fieberwahn toben, dann, meine Herren, bin ich lieber ein bonnet-rouge, eine Rotmütze der Barrikaden, als ein Konservativer."

Diese „Konservativen" werden schwer umzustimmen sein, auch wenn man ihnen sagt, daß es sich um die Sachen selbst, nicht um deren Verknüpfung nach persönlichem Gutdünken handelt. Das Forschungsinstitut soll durchaus und grundsätzlich bei der Feststellung und Sichtung der drei Gruppen von Tatsachen, zuerst in der Sach- und dann in der Beschauerforschung bleiben. Es hat weder Geschichte im Sinne einer Geschichtsphilosophie, noch Lehre zu schreiben; seine Aufgabe ist lediglich, den Arbeitsstoff auf dem Gebiete der Sach- und Beschauerforschung nach Kunde, Wesen und Entwicklung sachlich gegliedert, bereit zu halten.

Vom Standpunkte der Fachforschung muß ich sagen: Weg von der Geschichte im bisherigen Sinne. Sie lenkt uns nur von dem wissenschaftlichen Plane und dem fachmännischen Verfahren ab, drängt in ihrer Verbindung mit der Philosophie die Arbeit in konfessionelles Fahrwasser. Nicht die Geschichtsforschung, sondern Kunde, Wesen und Entwicklung liefern die Grundsätze, nach denen das Leben zu betrachten ist, vorausgesetzt, daß wir Sache und Beschauer als Fachleute trennen gelernt haben.

Es handelt sich in der Forschung nach diesen Grundsätzen nicht um Benutzung der Ergebnisse zu irgendeinem Zweck. Das bleibt Sache der Artung jedes Einzelnen, die Forschung hat dann mit ihm als Beschauer

zu tun. Wir wollen dem wissenschaftlichen Verkehr der Gedanken sichere Wege bieten, nicht die Gedanken selbst in steinernen Häusern festlegen und künstlich Beharrung erzeugen. Das Anwachsen der Menschheit erfordert Vorsorge auch in geistigen Dingen. Der frei künstlerische Flug der Gedanken soll mehr als bisher sachlich und fachlich sicheren Boden gewinnen

Unser Bestreben richtet sich daher darauf, vorläufig wenigstens an einem Orte eine vollständige Sammlung des Arbeitsstoffes zusammen zu bringen und ihn derart zu ordnen, daß die Weiterarbeit an jedem Punkte des reichmaschigen Netzes sofort unter voller Kenntnisnahme der bisherigen Vorarbeiten einsetzen kann. Die Eingliederung in das Ganze der Sach- und Beschauerforschung, die Darlegung der Anschlüsse nach den Grenzwissenschaften hin soll — das ist Grundsatz — jedem in jedem Augenblicke klar vor Augen stellen, an welchem Punkte innerhalb des Gesamtrahmens er eigentlich steht. Es muß aufhören, daß wir uns in Einseitigkeit abarbeiten, jeder eine eigene „Stadtkrone" bauen und glauben, daß nur sie allein Gültigkeit haben kann, und mit ihrem Glanz alles übrige in den Schatten stellt. Wie unsere Erde ein Nichts ist im Weltall und nur das Erfassen des Ganzen den Sinn des Einzelnen zu enthüllen vermag, so muß auch im weiten Raume der Geisteswissenschaften mit der Erfassung des Einzelnen die Einstellung auf das Ganze, das Allgemeine und auf die Lebenskräfte Hand in Hand gehen.

Nachdem der innere Kern der Arbeit des Forschungsinstitutes in den vorhergehenden Vorträgen dargelegt worden ist, wird es sich jetzt um die äussere Aufmachung nach Lage und Bau, Arbeit und Arbeiter, endlich um die Frage der Aufbringung der Mittel handeln. Daß wir in jeder Fachwissenschaft solche Forschungsinstitute brauchen, wird jeder zugeben, der der ungeheuer anwachsenden Literatur gegenüber ratlos dasteht und gern an verschiedenen Gebieten des Faches mitarbeiten möchte, wenn ihm nur Gelegenheit geboten wäre, sich rasch über den Stand der betreffenden Frage belehren zu können, bezw. einen Ort zu wissen, wo er den Arbeitsstoff geordnet beisammen findet.

1. LAGE UND BAU.

Das Forschungsinstitut für Bildende Kunst muß örtlich so gedacht werden, daß es, obwohl in der Nähe eines bedeutenden geistigen Mittelpunktes gelegen, doch die Möglichkeit räumlicher Ausdehnung für sich allein und zur Angliederung anderer Forschungsinstitute bietet, die in einer andern Lebenswesenheit fachmännisch nach dem gleichen Plan und ähnlichen Verfahren arbeiten wollen. Mit der Zeit kann daraus eine Freistatt der Geisteswissenschaften entstehen, in der nicht nur untersucht, sondern mit vereinten Kräften auch versucht werden sollte.

In England und Amerika ist die Collegeform gegeben. Ich würde so etwa ein Forschungsinstitut anlegen und könnte mir vorstellen, daß bei

einiger Kenntnis der Gesellschaft ein oder mehrere Gönner, die ein warmes Herz für die Bildende Kunst und die Schicksale ihrer Erforschung haben, für eine derartige Gründung zu finden sein dürften. Solche Stiftungen wachsen heute in Ländern mit gutem Gelde aus dem Boden. Ich denke besonders an die zahlreichen religiös gerichteten Colleges wie Sigtuna in Schweden oder das College der Methodisten in Hartford Conn. und unzählige andere. Warum sollte nicht auch die Wahrhaftigkeit wissenschaftlicher Arbeit Glauben finden?

Der Bau oder die Bauten wären so anzulegen, daß vier Abteilungen, drei für Kunde, Wesen, Entwicklung der Sachen und eine für den Beschauer, jede mit ihren Sammlungen, Arbeitsplätzen, Hörsälen, Ausstellungs- und Nebenräumen eng zusammenhängen und doch jede für sich frei erweiterungsfähig bliebe. Dazu gehört ein gemeinsamer großer Hörsaal, die Wohnungen der Angestellten samt Wirtschafts- und Lagerräumen, bezw. was sonst in einer College-Einrichtung nicht zu vergessen ist.

2. DIE ARBEIT.

Die Arbeit des Forschungsinstitutes läuft darauf hinaus, 1. die bisher geleistete Arbeit derart nach Gruppen und Abteilungen neu zu ordnen, daß sie nach allen Richtungen hin vollständig aufgearbeitet und trotzdem leicht zugänglich ist; 2. nach den in diesem Buche dargelegten Gesichtspunkten feststellend und sichtend weiterzugehen; 3. eine Zeitschrift mit Jahres- und Standberichten in der vorgeschlagenen Ordnung herauszubringen und 4. allen, die mitarbeiten wollen, unter den günstigsten Bedingungen Hilfe zu bieten. Das alles kann natürlich nur schrittweise nach den zur Verfügung stehenden Mitteln erreicht werden. Je eher wir anfangen und Vertrauen in eine Hauptanstalt dieser Art erringen, desto eher wird der Gedanke nach allen Richtungen hin belebend wirken. Vielleicht wird sich das Institut zum Sitz von Jahresversammlungen (Kongressen) ausbilden oder wenigstens solche Versammlungen an wechselnden Orten im Einvernehmen mit den Ortsverbänden fortlaufend vorbereiten können.

Die zu leistende Arbeit ist im vorliegenden Buche beschrieben worden. Sie gliedert sich dementsprechend in zwei Hauptteile: Sach- und Beschauerforschung, jede wieder in drei Gruppen, Kunde, Wesen, Entwicklung und jede Gruppe wieder in so viele Abteilungen, als in ihr notwendig sind. Dabei muß die Sachforschung unvergleichlich umfassender angelegt werden als die Beschauerforschung. Sie bildet weitaus den Hauptteil der Anstalt.

A. SACHFORSCHUNG.

Sie erfordert sehr umfassende Sammlungen von Nachbildungen aller Art, besonders Photographien, Abgüsse usf., dann von Büchern, Zeit-

schriften und Tafelwerken, dazu Arbeits- und Versuchsräume aller Art und Nebenräume für die Unterbringung von Denkmälersammlungen rein wissenschaftlicher Art. Was das Institut an künstlerisch wertvollen Denkmälern durch Ausgrabungen, Kauf oder Schenkungen aufbringt, dient für die Veranstaltung vergleichender Ausstellungen und geht dann als Leihgabe in die Hände von Denkmalpflege und Museum über. Vergleichende Ausstellungen in den einzelnen Fachgruppen gehören zu den Pflichten des Instituts. Für die ihm dafür überlassenen Kunstwerke haftet es als Treuhänder.

a) Kunde.

Das Forschungsinstitut hat in seinen engeren Aufgaben nichts zu tun mit den Ämtern, die der Denkmalpflege oder den einzelnen Kunstsammlungen dienen. Sie stehen auf Teilboden, während das Forschungsinstitut grundsätzlich das Ganze des Erdkreises im Auge hat. Das Landgebiet, in dem das Institut liegt, bildet nicht nur einen Teil dieses Ganzen, sondern muß als solcher sogar bevorzugt vertreten sein. Die Einteilung der Sammlungen dieser Gruppe ist eine örtliche mit zeitlichen Unterabteilungen ohne ausgesprochen gesellschaftliche Weitergliederung.

Falls das Institut Jahres- und Standberichte der Denkmalkunde herausgäbe, müßten diese ebenso eingeteilt sein. Es würde dann im Vorteil von Hochschulinstituten, Denkmalpflege, Sammlungswesen und der freien Berufe liegen, das Institut auf dem laufenden zu halten.

b) Wesen.

Die Einteilung des Arbeitsstoffes erfolgt nach Rohstoff und Werk, Gegenstand, Gestalt, Form und Inhalt. Die künstlerischen Feststellungen werden, soweit sie in den verschiedenen Ländern erfolgen, eingetragen und vom Institut selbst ergänzt. Stand- und Jahresberichte werden gerade da außerordentlich fördernd eingreifen können. Die 1913 aufgeschobene Auseinandersetzung mit Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft wird in dieser Abteilung vom eigenen geschichtlichen Boden ausgehen und unter scharfer Trennung der Sach- von aller Beschauerforschung besonders befruchtend wirken.

Es wird dem neuen Forschungsinstitute auch darauf ankommen, daß wir, um es naturwissenschaftlich auszudrücken, die langsam wirkende Zeit ersetzen durch mechanische Mittel, d. h. den Versuch einer erkannten oder auch nur geahnten Tatsache ermöglichen. Dabei wird nicht nur der Ort, an dem sich das Forschungsinstitut befindet, seine Umgebung in Ort, Gesellschaft und Zeit den nächsten gelegentlich willkommenen Beobachtungs- und Versuchsstoff bieten. Das kann wieder die zeitgenössische Kunst anregen.

c) Entwicklung.

Die Einteilung des Arbeitsstoffes erfolgt nach den Kräften der Beharrung (Boden, Lage, Blut), denen des Willens (Hof, Kirche, Bildung) und denen

der Zeit (Anfang, Blüte, Verfall usw.). Auch für die Beobachtung und den Versuch auf diesen Gebieten wird die Umgebung des Instituts wichtige Anregungen bieten, obwohl es natürlich gerade in der Entwicklungsforschung vor allem auf Feststellung und Vergleich von Beharrung, Willen und Bewegung im Rahmen des Ganzen und Allgemeinen ankommt.

Die Berichterstattung wird lediglich Feststellungen einzeln und dann sichtend vorführen und zusammenfassen, nicht eigentlich Entwicklungsgeschichte geben wollen, sie wird also wie das vorliegende Buch nur einen Rahmen, Grundsätze bieten, die für die angewandte Forschung von Nutzen sein sollen, nicht vom Beschauerstandpunkte aus Tatsachen verknüpfen.

Die wichtigste Forderung des auf Entwicklung eingestellten Fachbetriebes wird sein, daß die Möglichkeit gegeben ist, die Anregungen, die von andern Fachgebieten ausgehen, kennen zu lernen, womöglich in persönlicher, öffentlicher Aussprache abwägend zu erörtern und für sich oder gemeinsam Versuche im Gebiete der Geisteswissenschaften ähnlich anzustellen, wie die Denkmalpflege und Museumskunde, die Natur- und technischen Wissenschaften es tun. Diese Aussprache über rein wissenschaftliche Ziele mit den Grenzgebieten ist eine Forderung, deren Nichterfüllung zeigt, daß das Fach nicht den Willen hat, die Grundfragen zu erörtern, sondern vorzieht, blind und bequem darauf los zu arbeiten.

Diese Abteilung hat also im Rahmen des Instituts eine einigende Rolle, indem sie auf grenzwissenschaftlicher (besonders anthropogeographischer und soziologischer) Grundlage die Einordnung der Tatsachen der Bildenden Kunst in das Ganze der Kulturerscheinungen und ihre Voraussetzungen behandelt. Die Bewältigung des ungeheuren Arbeitsstoffes im Rahmen der bildenden Kunst ist dem Einzelforscher nur unter Heraushebung einer besonderen Gruppe möglich. Dieser Arbeit des Einzelnen muß jedoch die Zusammenarbeit aller am Forschungsinstitute übergeordnet werden. Sie setzt eine straffe Arbeitseinteilung voraus.

B. BESCHAUERFORSCHUNG.

Die Einteilung des Arbeitsstoffes erfolgt auch hier nach Kunde, Wesen, Entwicklung und in Unterabteilungen, wie sie oben besprochen wurden. Die Sammlungen werden in der Hauptsache Schriftquellen sein. Doch erfordert die Wesenswissenschaft der Beschauerforschung jene Einrichtungen, die es ermöglichen, im Sinne Fechners und der heutigen Verfahren über die Beziehungen zwischen Außenwelt und Seelenleben Untersuchungen nach der Seite der Bildenden Kunst hin anzustellen. Auch wird es nicht zuletzt auf den Beschauer der Gegenwart, die Zusammenfassung der mannigfachen Kritiker- und Erzieheräußerungen ankommen. Aufgabe der Ordnung im Institut und der Berichterstattung wäre es, dem maßlosen Durcheinanderreden ordnend einen Spiegel vorzuhalten und gewisse Richtlinien zur allgemeinen Anerkennung vorzuschlagen.

3. DIE ARBEITER.

Das Forschungsinstitut muß einen festen Stab von besoldeten Arbeitern haben, mindestens einen Vorstand und die Leiter der vier Hauptgruppen. Diese Fünf sind, ausschließlich der Idee des Institutes hingegeben, die wissenschaftlich Verantwortlichen. Der Vorstand ernennt die Leiter, diese schlagen ihm ihre Gehilfen vor. Eine wesentliche Forderung an alle wissenschaftlichen Arbeiter am Institut besteht darin, für Reisen und Vorträge ebenso beweglich zu bleiben, wie bereit zu jeder Art von Mitarbeit an der Zeitschrift und den Veröffentlichungen des Institutes zu sein. Die Hauptaufgabe bleibt freilich das Institut selbst, seine wissenschaftlichen Sammlungen und deren Erhaltung auf dem Stande der zu jeder Zeit möglichen Höchstleistung. Deshalb können in der Leitung des Instituts immer nur führende Kräfte mitarbeiten.

A. DER VORSTAND.

Er sollte auf Grund seiner wissenschaftlichen Arbeiten aus der Wahl seiner Mitarbeiter am Ganzen des Instituts hervorgehen. Keinesfalls dürfte er die Nachfolge beamtenmäßig ersitzen, um dann einen Rock anzulegen, der für ihn viel zu weit ist, ihm aber durch allerhand Abzeichen Macht gibt, auf die er dann um so mehr halten würde, je geringer seine Kräfte sind. Es wäre wünschenswert, wenn dem freigewählten Vorstande seine Wähler freiwillig eine Art Führung in allen Fragen des Fachaufbaues überließen und sich zugleich zu einer Art verantwortlicher Mitarbeit herbeiließen. Zwang richtet da nichts aus; lediglich die Freude daran, Zug in die gemeinsame Arbeit zu bringen, kann zur Verwirklichung von Wünschen führen, wie sie der Verfasser schon 1907 auf das Programm des achten internationalen kunsthistorischen Kongresses in Darmstadt gestellt hat. Es kommt alles darauf an, den besten und leistungsfähigsten Mann seiner Zeit an die Spitze des Institutes zu stellen und ihm in der Führung vollkommen freie Hand zu lassen. Dem Vorstande obliegt die wissenschaftliche sowohl wie die wirtschaftliche Leitung des Gesamtinstitutes in allen Gruppen und Abteilungen. Dazu steht ihm eine Kanzlei und ein Rechnungsamt zur Verfügung. Seine Wohnung sollte im Institute liegen. Er versieht sein Amt, solange seine Kraft frisch ist. Jedenfalls bleibt ihm auf Lebensdauer ein Arbeitsplatz am Institute gesichert.

B. DIE LEITER.

Das Forschungsinstitut setzt sich wie gesagt aus den Gruppen: Kunde, Wesen und Entwicklung der Sachforschung, dazu der Beschauerforschung zusammen. Die vier Leiter dieser Gruppen werden auf fünf Jahre ernannt, können aber auch dauernd im Amte bleiben. Die Ernennung gilt, wenn sie nach einem Jahre bestätigt wird. Einer von ihnen vertritt

im Bedarfsfalle den Vorstand. Doch darf das keine Anwartschaft auf die Nachfolge bedeuten. Unter Verantwortung der Leiter sollten mit der Zeit Jahres- und Standberichte erscheinen.

C. DIE GEHILFEN.

Jede der vier Gruppen setzt sich aus Abteilungen zusammen, die räumlich gegliedert sein müssen. Je eher das Institut über junge Gelehrte, die in den einzelnen Abteilungen als Gehilfen arbeiten, verfügt, desto eher wird es Berichterstattung und brieflichen Verkehr aufnehmen können. Der Vorstand und die Leiter können damit amtlich nicht belastet werden. Sie haben ausschließlich das Institut selbst im Auge. Die Gehilfen sind wissenschaftliche Arbeitskräfte, die mit der Zeit besoldet werden sollen, um den Dienst des Instituts an Jahres- und Standberichten aufnehmen zu können. Die Besoldung hätte vorerst für zwei Jahre zu gelten, doch müßte die Verlängerung im Bereiche der Möglichkeit bleiben.

D. DIE MITARBEITER.

Forschung und Lehre müssen Hand in Hand gehen. Freilich kommen für die Lehre als Lernende nicht Anfänger in Betracht, sondern solche, die bereits einen Grad erreicht haben, das heißt sich durch selbständige planmäßig und methodisch einwandfreie Arbeiten ausweisen können und eine Aufnahmsbesprechung bestanden haben. Sie wären den Gehilfen beigeordnet, unterstehen aber unmittelbar den Leitern, bezw. dem Vorstande. Für sie, die in jedem Alter zuzulassen wären, sollte eine Wohn- und Verpflegseinrichtung am Institute selbst, vielleicht mit Stiftungsplätzen geschaffen werden. Gelehrte von Ruf und bestimmten Arbeitsabsichten sollten dem Institut jederzeit als Gäste willkommen sein können. Vielleicht schaffen einzelne Staaten in dieser Richtung Vorsorge.

4. DIE MITTEL.

Die Mittel für die Errichtung eines Forschungsinstitutes für Bildende Kunst wären auf sehr verschiedenen Wegen aufzubringen, vor allem durch den festen Willen der Fachmänner zur Verwirklichung des Planes. Aber das wird wohl, falls man sich nicht wird einigen können über Plan und Verfahren, dann wohin das Institut kommen und wer sein Direktor sein soll, gute Weile haben. Die Menschheit will und kann, scheint es, nicht vorwärts kommen. Ich glaube mit dem Drängen zu einer solchen Gründung genug getan zu haben.

Es wäre unvernünftig, wollte man von vornherein Forderungen stellen. Ich habe in Wien mit einer Privatwohnung begonnen, habe dann eine zweite dazu genommen, sagen wir, die eine für die „Kunde", die zweite für das „Wesen." Ohne Krieg und Akademie wären wohl die andern Abteilungen im Laufe der

Zeit noch hinzugekommen. Wir brachten es so weit, daß selbst die Neulinge sehr bald den Weg von Österreich nach Osteuropa, dem Islam oder Ostasien zu finden wußten und die „Systematik“ jeden beschäftigte. Entwicklung und Beschauer waren dort noch nicht in eigenen Abteilungen bestehend. Bei einer Neugründung würde ich raten, doch gleich an alle vier Gruppen zu denken, weil sonst der klare, planmäßige Aufbau des Ganzen nicht befruchtend zur Auswirkung kommen könnte.

GESELLSCHAFT FÜR VERGLEICHENDE KUNSTFORSCHUNG.

Wer also gibt das Geld zu einer derartigen Gründung her? Ich habe den Plan überall in Amerika vorgelegt, dafür Stimmung zu machen gesucht. Ursprünglich dachte ich die Gründung etwas anders. Schon 1920 habe ich, durch Mr. Ralph Butler eingeführt, dem französischen Vertreter bei der Wiener Reparationskommission, Mr. A. Klobukowski, den Plan einer internationalen Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung unterbreitet. Zwar langte darauf ein Schreiben des französischen Unterrichtsministers mit der Zusage von Büchern für das Wiener Institut ein. Im übrigen schwieg man. Die Schwierigkeit der Lage war wohl auch da der Totengräber. Immerhin dürfte es gut sein, mitzuteilen, wie ich mir die Gesellschaft damals dachte.

„Internationale Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung.

1. Die internationale Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung hat vorläufig ihren Stiz in Wien am Kunsthistorischen Institute der Universität (Lehrkanzel Strzygowski).

2. Sie hat den Zweck, die Forschung im Gebiete der einzelnen Erdräume, vor allem der zur Zeit bestehenden politischen Einheiten, auf das Ganze des Erdkreises einzustellen, Zentralisierung und Austausch zu organisieren, das jeweils leitende Forschungsinstitut lebensfähig zu erhalten und die darin geleisteten Arbeiten zu veröffentlichen. Die Gesellschaft soll durch die Zeitschrift „Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung“, sowie durch Vorträge den Gedanken einer internationalen planmäßigen Arbeit auf dem Gebiete der Forschung über Bildende Kunst fördern. Expeditionen und Ausgrabungen liegen nicht außerhalb des Programms, doch ist die Tätigkeit in erster Reihe auf die Verarbeitung des von den einzelnen Staaten aufgebrachten Materials gerichtet.

3. Die Sammlungen der Gesellschaft werden in dem jeweils leitenden kunsthistorischen Universitätsinstitute aufgestellt, es sei denn, daß die Gesellschaft zur Gründung eines eigenen ständigen Forschungsinstitutes schreitet. Im Falle der Aufstellung in einem Universitätsinstitute ist die Gesellschaft einverstanden, daß das Institut diese Sammlungen zu wissenschaftlichen und Lehrzwecken unter näher zu vereinbarenden Bedingungen benutzt.

4. Die internationale Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung sammelt das Material für die Verarbeitung, das heißt Bücher, Zeitschriften, Photographien, Diapositive und sonstige Aufnahmen etc. und weist sie den einzelnen Abteilungen des Instituts zu. Tritt ein Wechsel der Institutsleitung ein, so behält sich die Gesellschaft das Verfügungsrecht über ihre Sammlungen vor. Die Gesellschaftssammlungen bleiben vorläufig in Verwaltung des kunsthistorischen Instituts der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski). Für den Fall eines Wechsels in der Leitung dieses Instituts können die Gesellschaftssammlungen in die Leitung einer andern Universität übergehen. Jeder Staat hat das Recht, mit einer bestimmten Summe beizutreten und Arbeitsplätze zu stiften. Er bestellt einen Kunsthistoriker als Vertrauensmann. Dieser hat sich mit dem Institutsvorstande ins Einvernehmen zu setzen.

5. Das führende Institut hat vorgeschrittene Studenten und junge Gelehrte in System und Methode der vergleichenden Kunstforschung zu schulen und sie zu Arbeiten auf dem Gebiete von Kunde, Wesen, Entwicklung und Beschauer anzuregen. Sobald eine Landesgruppe mindestens zwölf Mitglieder zählt, die betreffende Regierung mit einer bestimmten Summe beitritt und mindestens einen Stiftungsplatz errichtet, ist das Institut verpflichtet, eine eigene Abteilung zu begründen, die sich dem bestehenden Rahmen: Amerika, Westeuropa, Osteuropa, Westasien und Ostasien einordnet oder angliedert. Bringt diese Abteilung eine wissenschaftliche Arbeit zustande, so wird die Ortsgruppe die Mittel zur Publikation in einer Weltsprache aufbringen.

6. Insofern die vergleichende Kunstforschung in ihrer auf Erklärung gerichteten entwicklungsgeschichtlichen Abteilung mit den Ergebnissen der Forschung auf dem Gebiete anderer Lebenswesenheiten, insbesondere der Religions-, Gesellschafts- und Wirtschaftsgeschichte unmittelbar in Berührung tritt, sind solche kulturelle Zusammenhänge durch eine oder mehrere besondere Abteilungen dann zu vertreten, wenn dafür die Mittel aufgebracht, bezw. Arbeitsplätze gestiftet werden.

7. Alle drei Jahre findet eine Tagung der Gesellschaft zunächst in Wien, dann an einem von der ersten Tagung, bezw. den folgenden Tagungen zu bestimmenden Orte statt. Der Institutsvorstand erstattet den Bericht über die wissenschaftlichen Leistungen und die Geldgebarung. Im übrigen wird die Tagesordnung vom Institutsvorstande auf Grund der gestellten Anträge festgestellt.

8. Die Mittel der Gesellschaft werden aufgebracht: *a)* durch die von den einzelnen Staaten in ihrer Valuta geleisteten Beiträge zur Erhaltung und Einrichtung der Landesgruppen und Arbeitsplätze im Institut, *b)* durch die Beiträge der Mitglieder, *c)* durch freiwillige Spenden.

9. Mitglieder: *a)* ordentliche Mitglieder sind solche, die einen akademischen Grad erreicht haben und einen Jahresbeitrag von . . . zahlen; *b)* unterstützende Mitglieder, die einen Jahresbeitrag von . . ., *c)* Stifter, die einen einmaligen Beitrag von mindestens . . ., *d)* Förderer, die einen

jährlichen Beitrag von . . . leisten; *e)* Ehrenmitglieder, die von der alle drei Jahre zusammentretenden Gesellschaft ernannt werden.

10. Die ordentlichen und Ehrenmitglieder haben das Recht, die Gesellschaftssammlungen nach den bestehenden Vorschriften zu benutzen und die laufenden Hefte der „Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung" zu beziehen; sie haben ferner Anspruch auf Ermäßigung der in Zukunft erscheinenden Arbeiten. Die Mitglieder der Gesellschaft haben jederzeit Zutritt zu allen Veranstaltungen der Gesellschaft, sowie das Recht, Anfragen zu stellen, über deren Zulassung für die erste Tagung der Institutsvorstand entscheidet, später ein Ausschuß, den jede Tagung für die nächste einsetzt.

11. Die Mitglieder sind zur Zahlung der Jahresbeiträge verpflichtet, die ordentlichen Mitglieder, dem Institut ihre Veröffentlichungen zugänglich zu machen und womöglich dem Institut das Material, das sie selbst nicht bearbeiten wollen, zu überlassen."

Wenn eine internationale Gesellschaft zum Zwecke der Institutsförderung nicht zustande käme und das Institut ganz auf die Einzelhilfe angewiesen wäre, dann dächte ich es mir etwa von der Art des Dohrnschen Institutes in Neapel, das sich zum Teil durch sein Aquarium über Bord hielt. In ähnlicher Weise müßte das Forschungsinstitut für Bildende Kunst durch Kino, Verlag u. dgl. die Massen anzuziehen suchen. Aber ist das wirklich notwendig? Werden sich unter den Sammlern nicht solche finden, die von ihrem Gewinn etwas auch der Forschung zugute kommen lassen möchten?

Es liegt im eigensten Vorteile der Menschheit, der Forschung ein Haus zur Verfügung zu stellen, in dem der Forscher, umgeben von Gehilfen und Schülern, unbehindert am Fache arbeiten kann. Auch darf man nicht ohne weiteres erwarten, daß sich aus dem von ihm gezogenen Nachwuchs gleich ein Nachfolger finde. Man lasse lieber eine Unterbrechung eintreten, die durch die Herausgabe von notwendigen Nachschlagewerken ausgefüllt werden kann, als daß man sich verleiten ließe, Unbegabte oder Beamtennaturen in den eigenartig zugeschnittenen Rock des Führers zu stecken. Sie richten durch kleinliche Rechthaberei ungeheuren Schaden an. Der Nachfolger muß aus öffentlicher Wahl von Fachleuten hervorgehen. Geistige Inzucht führt zum lästigen und unfruchtbaren Fortschleppen eines veraltenden Erbes. Ein schwedisches Gesetz von 1296 schon sagt, die Gesellschaft ändere sich mit der Zeit, darum müsse auch das Gesetz geändert werden. Die Juristen der alten Ministerien hatten für alle diese Dinge kein sachliches Verständnis. Wer ihnen keine Ruhe ließ, der setzte etwas durch, ob er und seine Sache nun Bedeutung hatte oder nicht. War gar ein Prinz oder ein hochadeliger Parteiführer hinterher, so blutete das Ministerium schwere Gelder, um statt wissenschaftlich nach Gesichtspunkten ringender Arbeit womöglich einen ganzen Heerbann von bequem versorgten Beamten zu ernennen. Von irgendeinem Abwägen der Mittel des Staates, einer überlegten Verteilung war dann nicht mehr

die Rede. Wie soll sich die neue Zeit gegen solch blinde Wirtschaft, wie sie jetzt erst recht überhand nehmen könnte, schützen? Nur dadurch, daß sie eben Forschungsinstitute errichtet und dem führenden Forscher, nicht dem Dutzend das bestimmende Wort läßt. Sie muß ihn fragen, nicht warten bis er kommt. Er ringt sich lieber mit kargen Mitteln durch, als daß er Zeit auf unfruchtbare Laufereien wendet, die ihn womöglich noch herabwürdigen. Dieses Befragen bedeutender Persönlichkeiten hat ganz aufgehört. Das ist freilich ein Vorteil für den Forscher; er kann nirgend so unbehelligt arbeiten, wie in Streberländern. Aber der Staat geht dabei leer aus und ist dem Treiben der Mittelmäßigen überantwortet. Er schleicht dahin, kann nicht leben und sterben. Immer geschieht etwas Persönliches, Unerwartetes, nie eine folgerichtige sachlich befreiende Tat. Wie soll auch der humanistisch oder juristisch gebildete Beamte des Staatsamtes unterscheiden zwischen dem im Kampfe stehenden Bahnbrecher und dem in Ehren ergrauenden Würdenträger, der recht und schlecht seinen Dienst tut und den Dutzendkollegen die sicherste Gewähr der eigenen Geltung bietet?

Freunde haben dem Verfasser eine freundliche Ehrung zu seinem 60. Geburtstage zugedacht. Vielleicht wird es manchen unter diesen Wohlgesinnten geben, der die Sehnsucht nach Ruhe kennt und ahnt, daß, bevor sie für den Einzelnen dauernd und tatsächlich eintritt, ein Zustand erwünscht erscheint, in dem das irdische Sein zwischen Sonne und Mond beschaulich abfließt. Wenn also Fernerstehende meinen, mir sei es um Macht und Besitz zu tun, so mißverstehen sie auch noch zum Schlusse mein ohne Rücksicht auf dem Erfolg eingesetztes Dasein, statt es zur Tat auf einem Gebiete der Geisteswissenschaften zu nutzen, das den andern bei gutem Willen deswegen voranleuchten kann, weil 1. seine Denkmäler vollwertig weit über die geschichtliche in jene Zeit zurückreichen, die die des eigentlichen Werdens war, weil 2. diese Denkmäler anschaulich und anziehend vor aller Welt für sich sprechen und 3. das Fach tatsächlich in allen Ländern und allen Gesellschaftsklassen auf teilnehmendes Verständnis rechnen kann. Das sind die sachlichen Gründe, die mich aus einer Lebenserfahrung heraus zu diesem Buche und dem letzten Vorschlage als Vermächtnis an die Zukunft drängten. Im übrigen denke ich wie Beethoven, der zu Gehring sagte: „Ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf und die Ehre zu schreiben: Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich“ (Romain Rolland, Beethoven, 132).

Wir sollten uns einig darüber sein, daß keiner, der nicht selbständig Fachmann ist, sondern es lediglich mit der Beobachtung von überlieferten oder geltenden Formeln zu tun hat, in Fragen der Gesetzgebung mitreden darf. Wenn erst einmal jener Beamte, besser Bureaukrat, der auf die Dinge sieht, lediglich damit sie so und nicht anders gemacht werden, in allen Lebenszweigen als Führer ausgeschaltet ist, das Leben selbst und die Fachmänner die Bahnen bestimmen, dann werden die Sachen um ihrer selbst und nicht um der Wahrung eines Vorteiles von Macht und Besitz

willen entschieden werden. Ähnlich muß die Wissenschaft von Akademien, Fakultäten und Ämtern loskommen und in den Händen fachlicher Forschungsinstitute liegen, die dafür zu sorgen haben, daß die einzelnen Fächer in allen ihren Verzweigungen auf sicheren Grundlagen ruhen und rührig am Aufwerfen und Beantworten von Fragen arbeiten, so zugleich, daß der Einzelne jeden Augenblick erfahren kann, wo er steht, woran er eigentlich mitarbeitet und wie weit die Frage, die er stellt, bisher beantwortet worden ist oder nicht.

Nur auf diese Art könnte Europa vielleicht noch in letzter Stunde über die Gesinnung hinauswachsen, wie sie der große Künstler, dem dieses Buch gewidmet ist, in seinem „Nationalismus des Westens" in einer nur dichterisch erreichbaren Unpersönlichkeit der Kampfführung dargestellt hat. Wenn ein Mann wie C. H. Becker geistreich urteilt, Tagore gehöre seiner ganzen seelischen Struktur nach zu Asien (ZDMG 76, 1922, S. 22), so heißt das, den Europäer dauernd zur Selbstvernichtung verurteilen, eine aufgeblähte Wissenschaft zur Richtschnur des Lebens machen und vergessen, daß Menschenwürde im künstlerischen Erfassen des Alls ruht. Der Gelehrte aber ist Arbeiter; er unterrichtet uns über Dinge, „die sich teilen und zerlegen lassen und deren Eigentümlichkeiten man der Reihe nach klassifizieren kann". Er leistet Verstandesarbeit. Männer wie Tagore, Künstler, weisen den Menschen über die Tatsachen hinaus den Weg zur Einheit. Es könnte nicht schaden, wenn die Europäer sein „Sadhana" zu ihrem täglichen Gebetbuche machen und sich dadurch von ihrem Wissen und Können zum wahren Selbst des Menschen und der Würde seines Wesens zurückfinden wollten zu dem, „was jenseits der Herrschaft von Zeit und Raum und jenseits aller Entwicklung liegt".

SCHLAGWÖRTER UND NAMEN.

Aachen 305 f.
Abel 203.
Ablauf, zeitlicher 250.
Ähnlichkeitsvergleich 105.
Ästhetik 40.
Akademie 203, 332.
Alberti 38.
Alexander d. Gr. 213, 243.
Altamira 242.
Alter 254.
Amerika 296, 308, 319 f., 333.
Analogie 102, 105.
Anordnung 158.
Antike 213.
Archäologie 333.
Aristoteles 123, 179.
Armenien 244 f.
Auffassung 260 f.
Aufmachung 245.
Aufnahme 94.
Aufstellung von Kunstsammlungen 312.
Ausbreitung 236, 246.

Backlund 122.
Baldinucci 38.
Bastian 238.
Bauer VIII, 98, 139, 294.
Baukunst 228.
Baumstark 98.
Becher 11, 18, 62 f., 139, 143, 330.
Becke 8.
Becker 58, 70, 193 f., 212, 319, 322, 345.
Bedeutung 142.
Beethoven 344.
Begriffe 300.
Beharrung 201.
Beleuchtung 155.
Below 22.
Benennung 93.
Benkard 108, 266.
Berchem 98, 331.
Bergson 271.
Berlin 312.
Bernheim 48 f., 235, 294.
Bernini 214.
Berr 58.
Berstl 161, 163.
Beschauer 1, 28 f., 67, 259 f., 291, 330 f.
Beschreibung 71, 74, 95, 263 f.
Besteller 145 f.
Betrachtung 71, 76, 120, 268.
Betrieb 498 f.
Bewegung 202, 246 f.
Bildende Kunst 132.
Bildungswahn 274.
Block 160.
Bluntschli 52.
Bode 121.
Boden 285 f.
Bodengestalt 226.
Böcklin 93, 112, 210, 279.
Böhm 173.
Bötticher 45, 135, 167, 271.
Bornhak 70, 178.
Boston 328.
Botticelli 75, 163.
Boyle 272.
Bramante 199, 285.
Bredt 233.
Brotherus 190.
Brucke 53, 150.
Brun 137.
Brunelleschi 39, 200.
Brunn 54.
Brutails 47 f., 51 f., 111.
Buckle 45, 169.
Bücher 320 f.
Buffon 46.
Bühlmann 50.
Bulle 179.
Bunsen 333.
Burckhardt VI, 22, 32, 35, 41, 46, 48, 53, 56, 118, 122, 180, 195, 254, 267, 278, 283, 288, 294.
Burger 88 f., 117, 134, 164 f., 172, 270.
Bushell 26.
Butler 228, 272.

Cambridge, Mass. 328.
Cassiodor 213.
Castiglione 137.
Castle 46.
Caumont 47.
China 246.
Cimabue 38, 75, 266, 282, 284.
Clemen 307.
Cohn 210.
Convay 320 f.
Cornelius 158.
Courajod 48.
Croce 189, 206, 254.
Cysarz 116.

Dante 38, 266.
Darmstadt 324.
Darstellung 141.
Darwin 6, 31, 45, 154, 216.
Dehio 67, 122, 165.
Denkmalkunde 8, 90 f.
— -pflege 100, 305 f.
Denkmälersichtung 103.
Dickel VII, 169, 223.
Didron 47.
Diehl 47, 244, 275.
Diez 107, 153, 288, 332.
Dopsch 252.
Dresdener 263.

Driesman 233.
Droysen 126.
Drygalski 226.
Dürer 78, 93 f., 111 f., 144, 161, 164, 173, 188 f., 212, 214, 238, 277, 318.
Dvořák 79, 118.

École des Chartes 47, 73, 274.
— du Louvre 48.
Einflüsse 248.
Einheit der Bild. Kunst 311.
Einzelpersönlichkeit 171.
Einzelwesen 234.
Eisler 148.
Endell 166.
Engels 61.
Enlart 47.
Entrecolles d' 26.
Entstehung 97.
Entwicklung 67, 77 f., 184 f., 281 f., 329 f.
— an sich 250.
Erhaltung 96.
Erklärung 78, 205 f., 283 f.
Ermüdung 254.
Erscheinung 147.
Experiment 11.
Expressionismus 289.

Fach 62.
Fachmann 24 f., 26.
Falke 59.
Farbe 164 f.
Fechner 338.
Fenollosa 225, 326.
Feststellung 93 f., 120 f., 263 f., 267 f., 282 f.
— der Aussage 264.
Feuerbach 210.
Fläche 160.
Folgerichtigkeit 235.
Fontenelle 89.
Form 157 f., 277.
Forscherhaus 25.
Forschung 303 f.
Forschungsinstitut 332 f.
Frankl 79.
Freiheit, persönliche 164
Fremdwörter 126.
Frey 212.
Friedländer 271.
Frimmel 271.
Frobenius 220, 230.
Furtwängler 55.

Gândhârakunst 317.
Gebundenheit, sachliche 140.
Gegenstand 142 f., 272 f.
Geike 122.
Geisteswissenschaften 1 f.
Gemeinwesen 233.
Geschichte 3, 116, 334.
Geschlecht 233.
Geschmackstandpunkt 310 f.
Gesellschaft 17.
— für vergleichende Kunstforschung 341 f.
Gesetze 11, 177, 188 f.
Gesetz des geringsten Widerstandes 237.
Gestalt 149 f., 277 f.
Ghiberti 38 f.
Gilman 280 f., 320.
Ginhart 158, 221, 332.
Giorgione 111, 113, 279, 300.
Giotto 38.
Glück 107, 157 f., 227 f., 231, 233, 244, 248, 288, 332.
Gobineau 220.
Goethe 42, 56, 61, 69, 73, 111, 121, 143, 279.
Goetz 22.
Goldschmidt 198.
Goodes 320.
Gothein 22.
Gotik 40, 43, 213, 249, 252.
Graebner 189, 191 f., 236, 238, 248, 250.
Grautoff 47 f.
Graz 324.
Grenzen 249 f.
Grenzgebiete 17.
Größner 163.
Gropius 311.
Grosse 144, 147, 209.
Großstädte 20, 243 f.
Grünewald 164.
Grünwedel 146, 276.
Gurlitt 93.
Guyau 147.
Guyer 288.

Häckel 238.
Haendke 248.
Halil Bey 331.
Hamann 12, 56, 108, 143, 148, 197, 211, 255, 270.
Handwerk 131 f., 221, 271 f.
Harnack 5.
Haus der Geisteswissenschaften 22, 25.
Hausegger 161.
Hebbel 190.
Hegel 43 f., 49, 121, 133, 202, 269.
Hegelianer 61, 156.
Heidelberg 306.
Heideloff 198.
Heidrich 32, 89, 136, 162, 180, 254, 257.
Heimatkunst 308.
Heisenberg 24, 244, 275.
Helldunkel 163.
Hellpach 225, 228.
Helmolt 225.
Hennequin 147.
Herder 42.
Herkunft 96.
Herzfeld 23 f., 182, 272, 274, 288.
Hettner 40.
Hildebrand 55, 83, 117, 125, 149.
Hilfswissenschaften 47.
Hintereinander, zeitliches 104, 253, 265.
Hirth 26, 180, 318.
Höhle 224.
Hoernes 105, 254.
Hoesch 13.
Holbein 214.
Holmes 334.
Holzbau 40, 135.
Holzhaus 224.
Hsieh-Hoh 179.
Humanismus 2, 5, 37, 133, 243, 282 f., 309, 321.
Humboldt A. 44.
— W. 333.
Hvarenah 279.

Immanenz 109, 214, 235, 241.
Indien 316 f.
Induktion 241.
Inhalt 167 f., 278 f.
Innenausdruck 213.
Instinkt 232.
Institut für österreichische Geschichtsforschung 47.

Inventare 96.
Inszenierung 245.
Iran 314 f., 318.
Jagič 98.
Jantzen 237.
Judentum 29, 287.
Julien 26.
Justi 35, 53, 197, 283.

Kaerst 262.
Kakuzo Okakura 87.
Kallab 43.
Kant 156, 273.
Kataloge 105.
Kautzsch 240.
Keil 98.
Kelermes 210.
Kennertum 271.
Kern 79.
Kirchhoff 219.
Klebel 164.
Klinger 212.
Klobukowski 341.
König 320.
Körperdarstellung 154.
Kohler 188, 257.
Komponieren 158.
Konstante, das 254.
Kräfte 9, 187 f., 285 f.
Kritiker 294 f.
Kubismus 210.
Künstler 102, 130, 140, 169, 192 f., 238, 260.
Künstlerlexikon 103.
— -namen 99.
Kugler 35, 41, 43 f., 48, 56, 180, 224.
Kulturgeschichte 21.
Kunde 67, 73 f., 90 f., 262, 301 f.
Kunst 174.
— buddhistische 316.
— christliche 314.
— islamische 315.
— -formen 238.
— -geographie 226.
— -geschichte 35.
— -handel 309.
— -lehre 178.
— -philologie 69.
— -wollen 43, 133, 144, 204, 239 f.

Lage 219, 286.
Lamarck 45.
Lamprecht 3, 21, 50, 124, 129, 168 f., 171, 288.
Landschaft 249, 318.
Lange J. 53, 150.
— K. 85, 119, 167, 277.
Larsson 271.
Lasteyrie 47.
Lazar 279.
Lebenszeichen 193.
Leitformen 130.
Lenoir 47.
Leonardo 111, 113, 199 f., 238.
Lessing 41, 180.
Lichtbild 94, 150.
Licht — Schatten 251 f.
Lindner 27, 231.
Linie 159.
Lissizian 98.
Littmann 228.
Löwy 150.
Lowell V.
Lübke 45.
Lücken 106.
Lyell 122.

Mach 238.
Macht 143 f., 242 f.
Mâle 146.
Malvasia 38.
Mancini 38.
Mani 319.
Mander, Karel van 24, 41.
Marées 212.
Martin 210.
Masowien 230.
Masse 159 f.
Massenpersönlichkeit 171.
Material 134 A.
Mather V.
Mazdaismus 213.
Meier-Gräfe 270.
Mengs 56.
Menschheit 22.
Meringer 9.
Mestrović 145.
Methode, histor.-genetische 27.
Meyer A. G. 121.
— E. 24, 112, 190.
— R. M. 172, 190, 261.
Meyrink 165.
Michelangelo 111, 113, 135, 161, 168, 189, 212, 238
Mittelalter 112, 319.
Mittel des Willens 244 f.
Mittelmeergebiet 227.
— -kunst 314 f.
Mode 247.
Molinier 47 f.
Mommsen 89.
Montelius 45, 80.
Montesquieu 42.
Morelli 53, 271.
Morgenröte 318.
Müller-Freienfels 123.
Münsterberg 276, 318.
Museum 292 f., 308 f.
Museumsbeamte 302.
Muther 83, 270.
Muthesius 121.

Nation 22.
Naturwissenschaften 6 f.
Nebeneinander, örtliches 104, 265.
Nestorianer 319.
Neumann 283.
Newton 261.
Nietzsche 237.
Niggli 8.
Nilus vom Sinai 272.
Nisibis 213.
Nomadengürtel 223.
Norden 39 f., 43, 51, 78, 111, 173, 195, 215, 219, 222 f., 227, 234, 236, 241, 243, 249 f., 279, 289, 295.

Oberschicht 240.
Öchelhäuser 91.
Omont 47.
Originale 310.
Ort 15, 98, 264.
Ortsfarbe 155.
Oswald 323.

Palladio 200.
Paracelsus 272.
Pauli 56.
Penk 105.
Petranu 169.
Periodizität 108.
Phidias 238.
Philosophenlandschaft 279.
Philosophie 261.
Picard 47.
Pinder 94, 106.
Piper 146.
Pisanello 249.

Plan 65, 91 f., 126 f., 201 f.
Plutzar 223.
Politik 20, 288.
Porzellan 26, 254.
Potpeschnigg-Holtei 128, 155, 209, 291 f.
Punkt 159.

Quellen 47, 71 f., 95, 146, 262 f.
Quicherat 111.

Raffael 113, 209 f.
Ranke 52.
Rasse 219 f.
Ratzel 14, 19, 50, 219, 225, 235
Raumdarstellung 155.
— -wirkung 161.
Rechtgläubigkeit 272 f.
Rembrandt 112 f., 144, 162, 164, 168, 195, 212, 214, 238.
Renaissance 312.
Richtlinien 98.
Ridolfi 38.
Riegel 179.
Riegl 21, 32, 35 f., 43, 55, 58, 76, 89, 108 f., 125, 133 f., 144, 157, 161 f., 175 f., 180, 195, 229, 232, 237, 239, 241, 247, 257, 266, 278, 283, 306, 316, 322.
Rinne 277.
Ritter 44, 102, 218, 235.
Rivoira 270.
Robert 146.
Rodenwaldt 270.
Rodin 97.
Roh 172.
Rohstoff 94, 134 f.
— -lager 227 f.
Rokoko 289.
Rothacker 18, 34 f., 45, 58.
Rothenstein 311.
Rubens 164, 214, 288.
Rumohr 42, 46, 108, 124, 180, 233.

Sachen 9, 28 f.
Sachforschung 67.
Sammelwesen 308 f.
Sandrart 244.
Sarason 83.
Schadow 178.
Schäfer 190, 273.
Scherer 69, 309.
Schinkel 135.
Schlagworte 300.
Schliemann 276.
Schlosser 48, 52, 146, 206, 331 f.
Schopenhauer 161, 204.
Schmarsow 53, 77, 109, 116, 119, 125, 195, 232.
Schmeidler 62.
Schmidt S. F. 211.
— H. A. 277.
Schnaase 32, 35, 41, 44 f., 57, 120, 133, 218, 224, 233, 252.
Schönheit 260.
Schuchardt H. 9.
Schuchhardt C. 45.
Seeliger 14, 50.
Seidlitz 310.
Semper 45 f., 57, 133 f., 136, 229, 271.
Serlio 200.
Shapley V.
Sichtung 100, 128 f., 264 f., 269 f., 284 f.
Sickel 47.
Siebenbürgen 328.
Söderblom 17, 328.
Sohm 128.
Sombart 234, 248.
Sommerlord 61, 168 f., 197.
Spengler VII, 14, 28, 90, 128, 149, 223, 233, 251, 288.
Spitzer 40.
Spranger 177, 304.
Springer 35, 49, 284.
Stadt 240.
Standort 94.
Stauffer 226.
Steinacker 118, 169.
Stiaßny 153.
Stile 46, 110.
Stilkritik 55, 126.
Strömungen 247.
Stufenfolge 108.
Süden 39, 43 f., 78, 111, 149, 173, 195, 215, 219 f., 221, 227, 234, 236, 242, 250, 295.
Swarzenski 134.
Sybel 198.
Syrien 228.
Tagore 22, 39, 168 f., 188, 239, 259, 345.
Taine 57 f., 147.
Technik 136 f.
Thiersch 21.
Thorwaldsen 97.
Tiefendunkel 252.
Tietze 12, 48, 55, 64, 91, 145, 175, 210, 225, 294.
Tikkanen 156.
Tirpitz 19.
Tizian 113.
Ton 163 f.
Träger des Willens 239 f.
Treibhäuser des Südens 221 f.
Treitschke 171.
Troeltsch 4, 27, 49, 70, 188, 194, 205, 212, 260 f.
Tschermak 8.
Tylor 236.
Typen 30.
Typenvergleich 236.

Übergabe 246.
Übernahme 246.
Übertragung 246.
Umbiegungen 247.
Umgebung 218 f.
Umsturz 247.
Universalgeschichte 27.
Universität 303, 332.
Upsala 328.
Urströme, geistige 286.
Usener 69.

Vasari 24, 38 f., 46, 108, 110, 169, 172, 181, 200, 211, 213, 266, 274, 282, 285, 295, 321.
Verfahren 69 f., 92, 120, 134, 205 f.
Vergleich 61 f., 73 f., 70, 101 f., 129.
Vermessung 94.
Verkehr 247.
Vermittelnde Gebiete 224 f.
Verneuilh 198.
Verständigung 151.
Vignola 199 f.
Villani 38.
Villard d'Honnecourt 156.
Vitzthum 79.
Vöge 134.
Völkerkunde 197, 217.

de Vogüé Š2, 228.
Volbehr 229.
Volkelt 189, 197.
Volkmann 53.
Vorgeschichte 19 f,, 217, 250, 253.

Wachsberger 160, 224.
Waetzold 37, 56, 58, 311.
Weber 172.
Weese 79.
Weigand 52.
Wellesz 224, 317.
Werden 208 f.
Werk 136 f.
Werte 9, 119, 122.
— geistige 138 f.
Wesen 67, 75 f., 115 f, 267 f., 323 f.
Wesensvergleich 76.
— -wissenschaft 9, 116, 118.
Westen 223.
Westermarck 80.
Wickhoff 35, 42, 55, 58 f., 70, 110, 117, 146, 215, 241, 273, 276 f., 279, 283, 318, 322.
Wiederherstellungsversuche 93.
Wien 325 f.
Wiener 176.
Wiesner 247.
Wilamowitz 244, 255.
Wilke 236.
Wille 201.
Willenskräfte 238 f., 287 f.
Wilpert 198, 244, 273.
Winckelmann 24, 41, 46, 110, 117, 146, 215, 241, 273, 276 f., 279, 283, 318, 322.
With 107.
Wirkungen 238 f.
Wölfflin 21, 55 f., 64, 109, 117, 125, 148, 161 f., 172, 182, 187, 195, 232, 241, 243, 278, 322.
Woermann 113.
Wörter 9.
Woltmann 233.
Worringer 231, 279.
Wulff 118 f., 125, 145, 148, 213, 270, 272.

Xénepol 58.

Zeit 16, 99, 264.
Zeitschriften 320.
Zelt 224.
Zentralasien 319.
Zimmermann 136.
Zukunft 256.
Zustand, ständiger 254.

ARBEITEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS DER UNIVERSITÄT WIEN

(LEHRKANZEL STRZYGOWSKI).

Band I. Max Eisler, Die Geschichte eines holländischen Stadtbildes (Kultur und Kunst). Haag, M. Nijhof, 1914.

Band II. Luise Potpeschnigg-Holtei, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Wien, Schulbücherverlag, 1915. 2. Auflage 1923.

Band III. Artur Wachsberger, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. (Zweite Sonderveröffentlichung der Ostasiatischen Zeitschrift.) Berlin, Oesterheld & Co., 1916.

Band IV. Richard Kurt Donin, Romanische Portale in Niederösterreich. (Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission für Denkmalpflege.) Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1917.

Band V. Josef Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung. Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1917.

Band VI. Heinrich Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien auf kultur-geographischer Grundlage. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft 14.) Heidelberg, C. Winter, 1916.

Band VII. Ernst Diez, Churasanische Baudenkmäler. Ergebnisse einer 1912—1914 vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) zur Erforschung der Geschichte der islamischen Kunst in Iran unternommenen Forschungsreise. Berlin, Dietrich Reimer, 1918.

Band VIII. Max Eisler, Der Raum bei Jan Vermeer. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXXIII, 1916, Heft 4.) Wien, Halm u. Goldmann.

Band IX/X. Josef Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa. Ergebnisse einer vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität 1913 durchgeführten Forschungsreise. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1918. Vergriffen.

Band XI. Karl With, Buddhistische Plastik in Japan bis zum Beginn des 8. Jahrhunderts. Ergebnisse einer 1913—1914 vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) nach Ostasien unternommenen Forschungsreise. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 3. Auflage 1923.

Band XII. Heinrich Glück, Probleme des Wölbungsbaues: Die Bäder Konstantinopels und ihre Stellung in der Baugeschichte des Morgen- und Abendlandes. Band I: Aufnahmen, Beschreibungen und historische Erläuterungen. Wien, Halm u. Goldmann, 1921.

Band XIII. Max Eisler, Rembrandt als Landschafter. München, F. Bruckmann A.-G., 1918.

Band XIV. M. Dimand, Die Verzierung der koptischen Wollwirkereien. Strömungen des Weltverkehres im Kreise der Mittelmeerkunst. Druckfertig.

Band XV. Josef Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Acht Vorträge der Olav Petri-Stiftung. Upsala. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1920 (erschien zuerst schwedisch, jetzt auch englisch).

Band XVI. Max Eisler, Historischer Atlas des Wiener Stadtbildes. Wien, Staatsdruckerei, 1919. Der Rest der Auflage zu beziehen durch das Kunsthistor. Institut, Wien, IX., Hörlgasse 6.

Band XVII. Hans Berstl, Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. (Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Band IV.) Kurt Schroeder, Bonn-Leipzig, 1920.

Band XVIII. Stella Kramrisch, Wesen der altindischen Kunst. Erscheint voraussichtlich in Lüthgens „Forschungen zur Formgeschichte aller Zeiten und Völker". In Fertigstellung.

Band XIX. Heinrich Glück, Probleme des Wölbungsbaues, Band II: Typengeschichtliche Untersuchungen über den prähistorischen, antiken, christlichen und islamischen Wölbungsbau im Anschluß an die Entwicklung des Thermenbades. Wien, Halm u. Goldmann. Druckfertig.

Band XX. Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften. Wien, 1923. Kunstverlag Anton Schroll & Co.

Band XXI. Berta Rudich, Iranische Zierkunst. In Fertigstellung.

Band XXII. Coriolan Petranu, Inhaltsproblem und Kunstgeschichte. Wien, Halm u. Goldmann, 1921.

Band XXIII. Ernst Diez, Islamische Baukunst in Churasan (Bd. II von Bd. VII, Churasanische Baudenkmäler). Folkwang-Verlag, Darmstadt. Im Druck.

Band XXIV. Melanie Stiassny, Zur Geschichte der chinesischen Landschaftsmalerei. Druckfertig.

Band XXV. Josef Strzygowski, Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn. I. (Tafelband mit einem beschreibenden Verzeichnis vom Herausgeber und H. Glück). Wiener Drucke, 1923.

Band XXVI. Heinrich Glück, Grundlagen einer Kunstgeographie. In Fertigstellung.

Band XXVII. Fritz Plutzar. Die Ornamentik der nordischen Runensteine. Soll in den Veröffentlichungen der Vetenskaps Akademi in Uppsala erscheinen.

Band XXVIII. Emmy Wellesz, Gandhara im Rahmen vergleichender Kunstforschung.

Band XXIX. Bruno Brehm, Östliche Einflüsse in der germanischen Tierornamentik. Druckfertig.

Band XXX. Josef Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart. 2. Auflage. Wien, Schulbücherverlag, 1923.

Band XXXI. Friedrich Wimmer, Die frühe christliche Steinbaukunst in Schweden. Druckfertig.

Band XXXII. Ernst Klebel, Die Entwicklung der gotischen Schnitzaltäre Österreichs. Druckfertig.

BEITRÄGE ZUR VERGLEICHENDEN KUNSTFORSCHUNG,

herausgegeben vom Kunsthistorischen Institute der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski), Kunstverlag Anton Schroll & Co., G. m. b. H., Wien:

Heft 1. Heinrich Glück, Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi, Untersuchungen zur Baukunst und Plastik in Konstantinopel. Wien, 1920.

Heft 2. Josef Strzygowski, Kunde, Wesen und Entwicklung. Mit Beiträgen von E. Diez, K. Ginhart, H. Glück, F. Plutzar, M. Stiassny, E. Wellesz. Wien, 1922.

Heft 3. Karl Ginhart, Das christliche Kapitell zwischen Antike und Spätgotik. Wien, 1923.

Heft 4. Josef Strzygowski, Der Norden in der bildenden Kunst. Mit Beiträgen von B. Brehm, K. Ginhart, H. Glück, E. Klebel, F. Plutzar, B. Rudich und F. Wimmer, Erscheint 1924.

Studien zur Kunst des Ostens, Josef Strzygowski zum 60. Geburtstage von seinen Freunden und Schülern. Avalun-Verlag, Wien und Hellerau, 1923.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 07 05 07 04 022 6